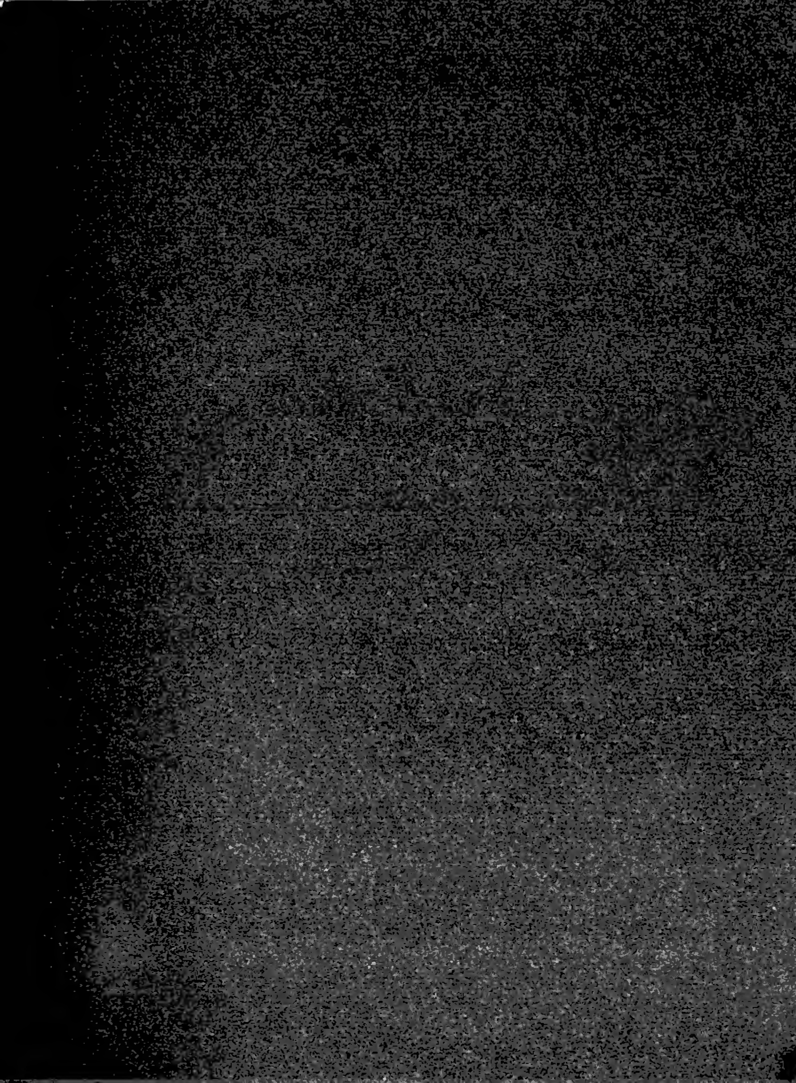
Michelangelo und die Sixtinische Kapelle

Martin Spahn



MICHELANGELO

UND DIE

SIXTINISCHE KAPELLE

MICHELANGELO

UND DIE

SIXTINISCHE KAPELLE

EINE PSYCHOLOGISCH-HISTORISCHE STUDIE ÜBER DIE ANFÄNGE DER ABENDLÄNDISCHEN RELIGIONS- UND KULTURSPALTUNG

VON

MARTIN SPAHN



MIT 37 ABBILDUNGEN
UND EINER BEILAGE

BERLIN 1907
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON FISCHER & WITTIG
IN LEIPZIG

VORWORT.

DIE kunstwissenschaftliche Untersuchung des gewaltigen Werkes, das Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle geschaffen hat, ist im letzten Jahrzehnt überaus emsig geführt worden. Man wird sogar sagen dürfen, daß unsere Kenntnis des großen Gemäldes durch sie erst auf feste Grundlagen gestellt wurde. Das erheblichste Verdienst daran hat jene Gruppe von Kunsthistorikern, die mit der herkömmlichen, Lebens- oder Zeitgeschichte schreibenden und an Philosophie sich vergnügenden Kunstwissenschaft gebrochen hat und ihr ganzes Forscherinteresse auf das Kunstwerk an sich, auf die Analyse seiner technischen Entstehungsweise und seiner konstruktiven Elemente sammelte. Sie lehrte uns das Kunstwerk wieder sehen, frei von aller Dichtung und von allem Angefühlten. Unabhängig von dieser Gruppe und ihrer methodisch immer erfolgreicher werdenden Arbeit erschien im Jahre 1900 Justis magistrale Leistung, die uns in die Psychologie und Physiognomik der unzähligen menschlichen Gestalten der Decke wissenschaftlich einführte und zu gleicher Zeit den Gesamtorganismus der Komposition des Gemäldes bloßlegte. Carl Frey brachte, während er sich unermüdlich auch um die Aufhellung des künstlerischen Werdeprozesses der Werke Michelangelos bemühte, die wichtigeren literarischen Quellen für das Schaffen des Künstlers zum Neudruck und gab ihnen dabei einen kritischen Apparat mit auf den Weg, der von Fall zu Fall vollkommener wurde. Endlich beschaffte Steinmann in seinem, vom Deutschen Reiche mit großen Mitteln unterstützten Buche mustergültige Reproduktionen sowohl der Einzelteile der Decke, als auch der bedeutsamsten ihm zugänglichen Vorarbeiten für sie. Er faßte

außerdem die frühere, namentlich die ausländische Literatur noch einmal zusammen und bereicherte unsere Kenntnis darüber hinaus durch ein stattliches, für das Studium des Gemäldes unentbehrliches ikonographisches Material.

Nachdem durch solche vereinte Anstrengung der Kunsthistoriker sichere Ergebnisse erzielt worden waren, erschien der Versuch gerechtfertigt, sie alsbald für die Kultur- und Geistesgeschichte der Renaissance zu nutzen. Für diese wird und muß die Kunst als die fruchtbarste und reinste Quelle unserer Erkenntnis gelten. Wir haben sie bisher nur ungenügend ausschöpfen können, weil die kunstgeschichtliche Methode zu unentwickelt war, um uns das künstlerische Quellenmaterial kritisch herzustellen, und weil wir selbst bei unserer vorwiegend philologischen Vorbildung nur geschult sind, die literarischen Quellen wissenschaftlich brauchbar zu machen. Desto größer ist die Anregung, die uns der Fortschritt der kunstwissenschaftlichen Methode in jüngster Zeit gewährt. Indem wir aus ihm Nutzen ziehen, kann er gewiß auch durch unsere Beobachtungen wiederum gefördert werden. In dieser Hinsicht hoffe ich, daß die häufigen Ausblicke der folgenden Blätter auf das kunstwissenschaftliche Gebiet drüben eine freundliche Aufnahme finden und einer sachlichen Nachprüfung unterzogen werden. Die wesentliche Aufgabe aber, die ich dem Buche setzte, bestand nicht im Ergänzen und Berichtigen kunstwissenschaftlicher Aufstellungen, sondern im Aufdecken der erschütternden Zusammenhänge, die in dem Werdeprozesse des Gemäldes zwischen den zeitgeschichtlichen Vorgängen seiner Entstehungszeit und dem inneren Erlebnis seines Meisters sichtbar werden. Ich wollte zeigen, wie einerseits Michelangelo als Persönlichkeit mit dem gewaltigsten Träger der damaligen geschichtlichen Entwicklung, mit Julius II., und dessen Kreise, wie anderseits der Entwurf des Gemäldes mit der Psyche des gleichzeitigen Kult- und Geisteslebens verbunden war. Nimmt man die Ergebnisse meiner Untersuchung an, so ergab sich für Michelangelo aus dieser Verknüpfung die Tragik seines Daseins, für uns aber eröffnet sich durch sie der tiefste, der durchdringende Einblick in die religiöse und Kulturkrisis des gesamten Abendlandes zwischen 1510 und 1530.

Die Form, in der ich meine Untersuchung vorlege, war nicht ohne weiteres gegeben. Es ist die einer literarischen Nachschöpfung des künstlerischen Werdeprozesses der Decke. Bei einer solchen Darstellungsform verwischt sich leicht die Grenze zwischen Vorgängen, die wissenschaftlich genau zu erweisen sind, und Übergängen, die nur mit Hilfe einzelner Anhaltspunkte rekonstruiert werden können. In der Form einer rein wissenschaftlichen Untersuchung aber ist das Wesentliche eines Problems, wie das von mir gewählte, überhaupt nicht zur Anschauung zu bringen. Will man nicht auf das Problem verzichten, und dieses selbst ist gewiß wissenschaftlich, so wird man sich für den Versuch der völligen Nachgestaltung des künstlerischen Prozesses entscheiden müssen, dabei jedoch die Abwege eines solchen Unternehmens stets im Auge behalten und den Fachgenossen durch Belege und durch Hindeutungen auf den vorwiegend konstruierenden Charakter gewisser Abschnitte die Möglichkeit der Prüfung sichern. Ich denke beiden Pflichten ausreichend genügt zu haben. Insbesondere habe ich in Erfüllung der zweiten eine Reihe von Spezialuntersuchungen teils, von dem Buche getrennt, in Zeitschriften und einer Festschrift veröffentlicht, teils in umfangreichen Anmerkungen oder als Exkurse dem Buche angefügt. Weniger einschränken ließ sich ein anderer Übelstand der gewählten Darstellungsweise. Literarisches und künstlerisches Gestalten sind zwei so unterschiedliche Vorgänge, daß sie wohl niemals in völlige Übereinstimmung gebracht werden können. Immer bestand doch für mich bei aller Vorsicht die Gefahr, daß ich eine künstlerische Absicht oder Regung des Meisters nach meinem literarischen Empfinden umdeutete. Immer war ich auch gezwungen, den Mitteln literarischer Darstellung gehorsam, gewisse Vorgänge zusammenzufassen, die im Werdeprozesse des Kunstwerkes nicht so nahe beieinanderlagen. So mußte ich die einheitliche Entstehungsweise des Entwurfes in der Darstellung übertreiben, obwohl vermutlich manche Entfaltungen desselben, namentlich die im dritten Abschnitt zuletzt erzählten, erst über der Ausführung hervorgetreten sind. Derlei unüberwindlichen Notwendigkeiten wird der Leser Rechnung tragen.

Manchem lieben Freunde habe ich zu danken für stille Mitarbeit an diesem Buche bei gemeinsamem Betrachten des Bildermaterials, bei gesprächsweisem Austausch über meine Aufstellungen, auch noch für Anregungen bei der Lektüre der Druckbogen. Still und freundschaftlich war die Mitarbeit, ganz intim und namenlos mag auch der Dank hier abgestattet werden. Dem Verleger bin ich verbunden für die Ausstattung, die er dem Buche gegeben hat, und mehr noch für das Entgegenkommen, mit dem er bis zuletzt dazu beitrug, daß es so ausgereift und abgeschlossen, als mir möglich war, der Öffentlichkeit übergeben wurde.

MARTIN SPAHN.

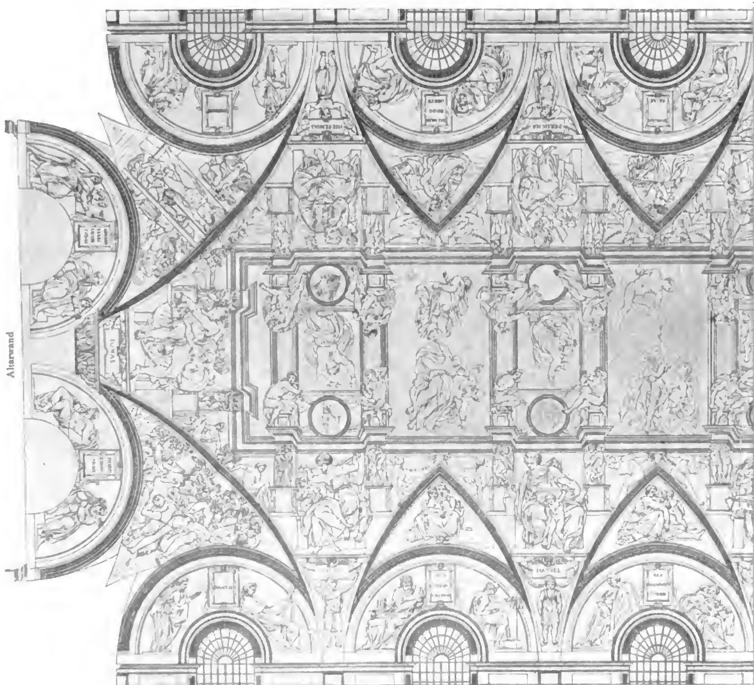


Abb. 2. Übersichtsplan de

ERSTER ABSCHNITT.

JULIUS II. MICHELANGELO. BRAMANTE.

1505 und 1506.

Der neue Papst. Das Jahr des Abwartens 1504. Julius II. und Rom. — Eintreffen Michelangelos. Die Herren der Kurie und die Aufträge zu Grabmälern. Michelangelo und der Auftrag zum Julius-Grabmal. Sein Entwurf: der antike Charakter desselben, das Streben nach dem Ungeheuren. Wirkung auf den Papst. Michelangelos Reise nach Carrara. — Die Frage der Unterbringung des Grabmals. Begegnung Julius' und Bramantes. Dessen Riesenplan eines neuen St. Peter und eines vergrößerten Vatikans. Bramantes Verhältnis zur christlichen Kunstentwicklung und zur Renaissancekultur: Wirkung auf den Papst. Die Größe der Zeit; die Zeit im Zuge, den hohen Anlauf des 13. Jahrhunderts durchzuführen. Ihr Verlangen nach einem festen und klaren Verhältnis zwischen ihrer Kultur und ihrem religiösen Leben. Des Papstes instinktives Anrufen der Kunst als Vermittlerin zwischen Glaube und Kultur: die Wendung seiner Wirksamkeit zur weltgeschichtlichen Tat. — Beginn der Arbeit am Grabmal. Enttäuschung des Papstes durch dessen antik-heidnischen Charakter. Die Sixtinische Kapelle, das Juwel der Mäcenatentätigkeit des Papstes aus seiner Kardinalszeit. Schwinden ihrer künstlerischen Bedeutung angesichts der Großtaten Bramantes ringsum. Plan des Papstes, ihr den Ehrenplatz wieder zu erobern; seine Hoffnung auf Michelangelos Hilfe. — Vorläufige Ablenkung des Papstes durch seinen Entschluß, den Kirchenstaat in den alten Grenzen herzustellen. Bramantes und Michelangelos Verhalten demgegenüber. Michelangelos Audienz am 11. April 1506, sein Benehmen in der Osterwoche. Des Papstes Unwille und des Künstlers Flucht. — Versuche des Papstes, ihn zurückzuführen; formelles Angebot der Ausmalung der Kapelle. Michelangelo vor der entscheidenden Wendung seines Innen- und Künstlerlebens. Sein Verhältnis zur Religion und zur Kunst. Seine Angst vor der Überhandnahme pathologischer Seelenzustände, denen er unterworfen ist. Sein Sichgefesseltwissen an Julius aus Künstlerehrgeiz und mehr noch als Vorbedingung der Entwicklung seines Künstlertums zur vollen weltgeschichtlichen Bedeutung. Wiederhintreten Michelangelos vor den Papst in Bologna, „den Strick um den Hals". Der Auftrag, das Erzbild des Papstes zu gießen.

Am Morgen des 1. November 1503 ward den Römern kundgetan, daß sie einen neuen Papst in der Person des Kardinals Giuliano della Rovere erhalten hätten. Der Neugewählte, der sich Julius II. nannte, zählte über sechzig Jahre. Sein Körper war schon greisenhaft ausgezehrt, sein Geist, sein

Wille von höchst entwickelter Kraft. Die ihn kannten, erwarteten von ihm, daß er seine Regierung mit großen Taten beginnen werde.

Julius hatte in Rom schon früher, vor zehn und zwanzig Jahren, eine Rolle gespielt, als der tüchtigste unter den Nepoten Sixtus' IV. und als der einflußreichste Kardinal unter Innozenz VIII. Als er jedoch nach dessen Tode nicht sein Nachfolger wurde, hatten seine Macht und sein Ansehen sich gegen ihn gewandt, und er war vor dem, der glücklicher als er aus dem Konklave hervorging, vor Alexander VI., dem Borgia, nach Frankreich geflüchtet. Ein Jahrzehnt lang war er seitdem Rom fern geblieben und erst kürzlich heimgekehrt. Vielleicht war er der Stadt fremd geworden, so daß er die Beziehung zu ihr wieder finden mußte. Das erste Jahr nach seiner Erhebung verging. Er entledigte sich mit Geschick Cesare Borgias, des gefürchteten und waffenmächtigen Sohnes seines Vorgängers, bedrohte die Republik Venedig, die Teile des Kirchenstaats besetzt hielt, ließ sich gerne die Antiken zeigen, die man damals aus der römischen Erde ausgrub, und plante unter dem Beirat seines alten Freundes, des Architekten Giuliano da Sangallo, einige künstlerische Unternehmungen von geringem Umfange. Auch eine Kommission zur Beratung kirchlicher Reformen setzte er ein. Er handelte mit Temperament und Nachdruck, heroisch handelte er nicht. 1505 aber stieg die Antäuskraft aus dem römischen Boden in ihm auf.

Im März dieses Jahres empfahl ihm Sangallo, den Meister Michelangelo aus Florenz zu sich zu berufen. Der dreißigjährige Künstler arbeitete dort im Wettbewerb mit Lionardo an dem Karton der Schlacht bei Pisa und außerdem an zwölf Aposteln für den Dom. Er folgte der Aufforderung und wurde vom Papste seinem Ruhme gemäß als Schöpfer des Gigante und der Pietà empfangen. Die gewöhnliche Beschäftigung, welche die Herren der Kurie für Bildhauer hatten, waren Grabmäler für verstorbene Freunde und Verwandte. Sie zahlten durch solche Aufträge dem leidenschaftlichen Begehren der Renaissance-Menschen, Ruhm und Nachruhm sich zu sichern, ihren Tribut. Julius unterschied sich hierin nicht von den anderen. Er hatte, als er noch Kardinal war, für seinen Vater ein Denkmal in Marmor, für seinen päpstlichen Oheim eins in Erz errichtet. Bald nach Michelangelo

lud er Andrea Sansovino nach Rom ein, der mit jenem um den Vorrang unter den Bildhauern stritt, und hieß ihn für seinen toten Feind, den Kardinal Ascanio Sforza, ein Grabmal ausführen. Auch für Michelangelo wußte er sonst keine Verwendung. Doch wollte er nicht, daß er jemand anders als ihn selber verherrliche, und also kam ihm der gesuchte Einfall, sein eigenes Grabmal schon zu seinen Lebzeiten, jetzt sogleich durch Michelangelo herstellen zu lassen.

Michelangelo hatte bisher, dem Papste ähnlich, Hervorragendes, noch nichts Übermächtiges geschaffen. Durch den Karton zu dem Schlachtenbilde war die Überfülle plastischer Vorstellungen, mit denen seine Phantasie gesättigt war, in Bewegung geraten. Als er nach kurzer Zeit dem Papste die ersten Entwürfe unterbreitete, fand dieser ein ganzes Statuenheer zu seinem Preise auf die Blätter geworfen. Er ging auf die Idee des Künstlers begierig ein. Bald kamen sie zu einem festen Plane. Das Grabmal ward als eine über dem Grabe erbaute Kapelle gedacht. Ihre Außenseite sollte mit mehreren Reihen von Figuren geschmückt werden.

Die Idee zu diesem figuralen Schmucke wurde dem allegorischen Wesen abgesehen, zu dem die antike Götterwelt in der römischen und italienischen Kunst verblaßt war. Die Einzelheiten bildete Michelangelo zumeist unmittelbar dem Typenbestande der Antike nach. Einige Frauengestalten zwar, die an die kirchliche Tätigkeit Julius' II. erinnern sollten, mußte er dem Vorstellungskreise der christlichen Kunst entnehmen; eine sitzende Männergestalt charakterisierte er als Moses oder Paulus. Aber die Wirksamkeit des Papstes als Fürst des Kirchenstaats und als Mäcen wollte er durch Viktorien und gefesselte Männer versinnbilden. Zwischen ihnen angebrachte Termini deuteten immer wieder auf Julius' Tod. Kleine Fackelträger, Bronzereliefs und Girlanden vervollständigten den Eindruck, daß sich der Künstler an die Denkmäler der alten Kunst anlehnte und nach dem Ruhme geizte, sie durch den Umfang und die Vielgestaltigkeit des seinen zu überbieten.

Rein künstlerisch gewürdigt, mußte der Entwurf, wenn man ihn sich ausgeführt vorstellte, unnatürlich und kalt wirken. Großartig aber war er als Gedanke, durchdringend und anregend. Über ihm wurde sich Michelangelo der

unerschöpflichen Konzeptionsfähigkeit seines Genius bewußt. Das Quattrocento hatte das Schaffen und Gestalten der Renaissancekünstler, auch das seine, bislang noch in engen Verhältnissen und geschlossenen Räumen gehalten. Jetzt wollte er in mächtigem Aufbegehren aus ihnen hinaus. Das entzückte den Papst und bestimmte ihn zur intensiven Mitarbeit an den Entwürfen. Der Greis fühlte, daß der junge Künstler in ihm den Sinn für das Ungeheure auslöste und damit seine, des Papstes Stunde zu weltgeschichtlicher Wirkung schlug. Fortan ruhte er nicht mehr, bis er nach dem Vortritt Michelangelos die Schranken des Jahrhunderts, worin er aufgewachsen, zerbrochen hatte. Alles um ihn her, was groß veranlagt war, setzte er in Bewegung.

Michelangelo ermaß die Tragweite der Entwicklung nicht sofort, die der Papst in den folgenden Wochen durchlebte. Er reiste im Mai nach Carrara, um dort persönlich ungezählte Marmorblöcke für sein Werk auszusuchen. Doch trieb ihn auch in der Ferne der Schwung und die Gewalt der anbrechenden Zeit vorwärts. Das Verlangen wandelte ihn in Carrara an, einen ganzen, das Gestade beherrschenden Felsen in einen Koloß von menschlicher Gestalt umzuformen. „Und sicher würde er diesen Plan ausgeführt haben, hätte er genug Zeit zur Verfügung gehabt, oder hätte die besondere Unternehmung, derentwegen er gekommen, es gestattet.“

Noch ehe Michelangelo von Rom abreiste, hatte der Papst schon Architekten befragt, wie das Denkmal in Zukunft würdig aufzustellen sei. Er verhandelte mit ihnen unablässig weiter. Sangallo empfahl, die Arbeiten an dem Neubau von St. Peter wieder aufzunehmen, die Nikolaus V. begonnen hatte und die seit Pauls II. Tode ruhten. Er war alt und blieb nach wie vor in den künstlerischen Absichten des Quattrocento befangen. Bramante dagegen, den Julius bei dieser Gelegenheit zuerst zuzog, wurde von dem Riesenhaften des Entwurfs und der unbändigen Sucht des Papstes nach Neuem, Großem davongetragen. Er schlug vor, daß der Neubau von St. Peter von vorn und in Ausmessungen unternommen werde, die jede andere Kirche des Weltrunds überholten. In Harmonie damit wollte er auch den Vatikan um- und neubauen; er wünschte ihn mit dem hochgelegenen Belvedere zu verbinden und dieses ihm einzufügen. Das gesamte Stadtviertel links des Tiber sollte schließlich

eine andere Form erhalten. Im Herbst, spätestens im November 1505, wurde die Grundsteinlegung des neuen St. Peter beschlossen.

Julius ward von Bramante mehr noch als von Michelangelo eingenommen. Einer der Künstlerfürsten der Geschichte war dem Papste in diesem Manne unter die Augen getreten, heiter und liebenswürdig, prächtig und vornehm. Bramante verstand ebenso die jüngeren Talente zur Ausführung der leidenschaftlichen Ideen des Oberhauptes der Kirche anzuleiten, wie er sich selber davon willig ergreifen ließ. Sein gereiftes Können, sein vollentwickelter Architekten-Intellekt sorgte dafür, daß er auf dem Boden des Möglichen blieb, wieweit ihn auch die Phantasie des Papstes verlockte. Aber stärker noch packte ein anderes den Papst an ihm. Bramante erreichte das Ungeheure nicht wie Michelangelo, indem er die Antike nachahmte und damit auch deren heidnische Grundstimmung belebte. Er gestaltete seine Pläne vielmehr aus der Fülle christlicher Kunstentfaltung und speiste sie aus dem Borne der Renaissancekultur. Julius war kein Theolog und kein spekulativer Kopf; Glaubens- und Zeitprobleme haben ihn schwerlich beschäftigt. Aber er hatte den gewaltigen, zuverlässigen Instinkt der Genien des praktischen Lebens: wo ihn tiefe, allgemeine Strömungen seiner Mitwelt berührten, reagierte er unwillkürlich, wenn auch auf seine eigene Weise, und gab sich ihnen hin, um ihre Führung zu übernehmen. Im Verlauf der letzten Generationen hatte sich das Geisteswesen der Renaissance sieghaft über das Abendland ausgebreitet, das Seelenleben der christlichen Kirche sich zugleich nach einem Jahrhundert der Stagnation vertieft, und die Sehnsucht nach Religion war in den Herzen wieder erwacht. Aber das eine und das andere war geschehen, ohne daß sich Renaissance und Christentum durchdrangen und befruchteten. Sie waren nebeneinander hergegangen, befehdeten sich kaum oder gar nicht, wirkten wie oft in derselben Brust, wurden aber zu keiner Einheit. Geist und Seele der Zeit entbehrten des Gleichklangs. Drei Geschlechter hatten das ertragen. Das vierte jedoch begehrte mit Inbrunst danach, sein Kulturstreben zu dem religiösen Leben, das die Kirche ihm vermittelte, in ein festes und klares Verhältnis zu bringen. Es leistete Großes auf allen Gebieten. Der Handel und Wandel nahm allenthalben neue Formen an, stellte sich auf eine neue Wirtschafts-

ordnung, fand neue Wege. Das wissenschaftliche Leben blühte, auf gereinigter philologischer Grundlage und dank einem neueröffneten Blicke für das Wirkliche, zum ersten Male in christlicher Zeit in Einzeldisziplinen auf. Es wurde reicherer Bildungsstoffe, mannigfaltigerer Kenntnisse systematisch Herr, als je ein Jahrhundert zuvor. Tausend Kräfte bemühten sich, den Nutzen davon den breiten Schichten zu vermitteln. Die Lebensweise und die Lebensbedürfnisse aller Klassen gestalteten sich um. Durch die Hebung ihres Wohlstands und ihrer Bildung wurden die Völker selbstbewußt. Nationale Bewegungen und politische Ansprüche fingen an, der Geschichte und dem Staatsleben der Abendländer einen frischen Inhalt zu geben. Ihre Staaten wurden geldkräftig und besser verwaltet, ihre Regierungen zeigten eine neue Lust zu Unternehmungen und zur Ausdehnung. Dabei unterstützte sie das Verlangen des Kaufmanns nach einem weiten Aktionsradius und politischem Schutze innerhalb desselben, mehr noch der Patriotismus der Gebildeten, die Arbeit der Schule. Das gelehrte Treiben des 15. Jahrhunderts war Philologie, Eloquenz und Scholastik gewesen, das des 14. Jahrhunderts den Gefahren der Phantasterei und polemischer Zuspitzung zu oft unterlegen. Die neuen Meister aber stellten sich mitten ins Leben ihrer Zeit. Sie hatten eine weihevolle Ahnung von dem Zusammenhange der Wissenschaft mit den übrigen Kulturquellen und der menschlichen Gesamtentwicklung. Daher rührte ihre vaterländische Begeisterung, ihre Freude an dem wirtschaftlichen Fortschritt, ihr Eifer für die Schule, für die Moral, für die Religion und die Reform der Kirche. Diese Zeit schien im Zuge, eine große Zeit zu werden. Sie war es um so mehr, je tiefer man in ihre geschichtlichen Voraussetzungen sieht. Nach der Dürre und dem Unfrieden, nach der Ideallosigkeit der beiden vorhergehenden Jahrhunderte schien sie das halten zu sollen, was das 13. Jahrhundert versprochen hatte. Dieses war vom Orient mit Kultur und Wissenschaft überschüttet worden. Es hatte in sich selber den Schwung des Christentums und werdenden Volkstums verspürt. Es war ein Jahrhundert der Heiligen und Helden, der gewaltigen Dichter und Künstler, der Bürger und gelehrten Denker gewesen. Noch war das meiste in ihm Ekstase und jugendliche Sehnsucht geblieben. Nun nahte die Zeit, mit männlicher Ausdauer und Klarheit die

Früchte zu pflücken, die Ergebnisse zu sammeln. Alles jedoch hing davon ab, ob das so hoch strebende Geschlecht zu Beginn des 16. Jahrhunderts die innere Einheit von Kultur und Glaube finden würde. Die Verknüpfung des geistigen Lebens mit dem religiösen und beider mit den politischen und wirtschaftlichen Zuständen erschloß sich nicht nur dem Blicke der besten unter den Forschern. Viele der Regierenden, die Männer der Seelsorge, die Häupter der Theologie und des Humanismus, die Führer der wirtschaftlichen Entwicklung bewiesen dasselbe Verständnis dafür. Es waren die Tage des Erasmus von Rotterdam und seines englischen und Pariser Freundeskreises, die Tage der Burgunder und Spanier, aus deren Mitte Karl V. mit seinen Ideen über Weltreich und Kirche hervorwuchs, des goethegleich wirkenden deutschen Kaufmanns Wilibald Pirkheimer, des frommen und großen genuesischen Entdeckers von Amerika und die Tage der Renaissane-Theologen und -Dichter in Neapel, Rom und Florenz. Sie hingen alle der Kirche dankbar an, wieviel sie auch an und in ihr anders wünschten. Sie fühlten sich zu der sittlichen Lauterkeit, dem Herzensadel, der inneren Harmonie des Christentums hingezogen. Sie hatten religiöse Bedürfnisse und glaubten nicht anders, als daß nur Kirche und Christentum sie erfüllen könnten.

Die Kurie als Mittelpunkt des abendländischen Lebens verspürte die vorwärtsdrängende Stoßkraft der Völker am empfindlichsten. In Julius II. war nun auch an ihre Spitze ein Mann getreten, der, durch die Wahl zum Papste mit dem Ringen der Zeit in Austausch gebracht, die Anlage hatte zu helfen. Er trug das Bewußtsein als etwas, das sich von selbst versteht, in seiner Brust, daß sich die Kulturtriebe seiner Zeit, deren stärkste und wildeste in ihm brandeten und tosten, und das Leben der Kirche, deren höchster Priester er war, nicht bestritten, und er schickte, enthusiasmiert von Michelangelo und Bramante, die Kunst als Mittlerin voran. Es war seine eigene und eine wahrhaft bedeutende Intuition. Die ganz außerordentliche künstlerische Tätigkeit, die Julius seitdem entfaltete und die uns das heutige, — das ewige Rom in seiner Eindrucksfähigkeit zugleich auf den religiösen und Kultur-Menschen geschenkt hat, schien dem Zeitstreben einen Brenn- und Vereinigungspunkt von überwältigender, bahnweisender Stärke geben zu müssen. Von dem bloßen Drang zum Ungeheuren ging Julius zur großen Tat über.

Um die Jahreswende 1505 auf 1506 kehrte Michelangelo aus Carrara zurück. Im Februar konnten seine Marmorblöcke, die über See gekommen waren, gelandet werden. Er begann mit dem Grabmal. Julius hatte sich eine Hängebrücke von der Engelsburg nach der Werkstatt bauen lassen, um ihn unbeobachtet besuchen zu können, und vorerst war er voller Interesse. Aber je öfter er kam, desto klarer mußte ihm werden, daß das Grabmal nicht in den Geist und zu dem Zwecke der Unternehmungen paßte, deren Verwirklichung er inzwischen als Lebensaufgabe für sich erkannt hatte. Die Aufgabe des Grabmals war erfüllt, seitdem sein Entwurf vollendet war: es hatte die inneren Kräfte Julius' II. entbunden. Jetzt war Julius von der Gestaltung St. Peters und des Vatikans ganz in Anspruch genommen. Der Baueifer ließ ihn wie niemanden wieder los, nachdem er einmal mit den großartigsten Absichten über ihn gekommen war. Da reute es den Papst, daß er Michelangelo abseits von seinem Wege auf Jahre an eine unfruchtbare Anstrengung gefesselt hatte. Es schien ihm, als sei er dadurch für sein größtes Vorhaben der Hilfe dieses nachdenklichen Genius beraubt, dessen unvergleichliche Seelentiefe und Schöpferkraft er wahrnahm.

Mitten in dem Bereich, den sich Bramante als Tätigkeitsfeld für seine gigantischen Pläne weltlicher und kirchlicher Kunst ausersehen hatte, lag ein kleines Heiligtum, die Sixtinische Kapelle. Der Papst hing daran, weil er aus ihr als Kardinal das Juwel seiner Kunstförderung gemacht hatte. Die Kapelle war ein architektonisch sehr einfacher Bau seines Oheims. Umfangreiche Historien und über ihnen eine Doppelreihe von Papstbildnissen schmückten die Wände. Die Decke war blau gestrichen, Sterne funkelten mit blassem Licht von ihr hernieder. Die Gemälde stellten paarweise gleichartige, von der kirchlichen Typologie aufeinander bezogene Geschehnisse aus dem Wirken des Gesetzgebers des Alten Bundes und aus dem des Stifters des Neuen dar. Sie sollten in der Kapelle als päpstlicher Hauskapelle die Fülle der Hirten-, Lehr- und Regierungsgewalt versinnlichen, die den Päpsten verliehen ist. Julius hatte sie von den hervorragendsten umbrischen und florentinischen Künstlern malen lassen, und sie bildeten, seit sie fertig waren, die bewunderte Schaustätte, an der das künstlerische Vermögen der Meister des späteren



Phot. Anderson.

Abb. 3. Innenansicht der Kapelle vor der Malerei Michelangelos.

Quattrocento einheitlich beurteilt werden konnte.*) Sie waren erst zwanzig Jahre alt. Wenn Julius sie aber jetzt wieder betrachtete, nahmen sie sich nur noch wie ein zierreicher Wandschmuck aus. Die ihnen zugrundeliegende Idee ward von ihnen nicht eindringlich zur Erscheinung gebracht, zeitgenössisches Beiwerk, anekdotenhafte Einzelzüge überwucherten in den einen, die anderen waren zu inhaltsarm und von tändelnder Anmut. Die Linienführung der meisten schien gehäuft und verkünstelt, das Kolorit wirkte dunkel. Ebensowenig war die doppelte Reihe der Papstbildnisse geglückt. Die kaum zu zählende Schar tiarageschmückter Häupter sollte dem Beschauer einen Begriff geben, mit welcher Macht die Idee der päpstlichen Gewalt in der Geschichte lebendig geworden war. Aber die Köpfe wirkten als hagiographisches Einerlei, geschichtslos und unpersönlich. Für den Papst, der unter dem Eindruck der breiten, lichten Entwürfe Bramantes und der Urkraft des michelangelesken Genius stand, versank die Kapelle wie das Jahrhundert, das sein Höchstes in ihr zu leisten versucht hatte, in ein Dämmerlicht. Julius sann darüber nach, wie er ihr zu neuem Glanze verhelfe. Er verfiel darauf, daß man in die geräumigen Gewölbezwickel der Decke die Apostel malen könne. Ausgeführt mit der überlegenen, ausdrucksvollen Kunst, die eben ihre Schwingen entfaltete, vermochten sie wohl die Spielereien in den quattrocentistischen Kompositionen zurückzudrängen und den Sinn des Freskenzyklus wie der Bildnisse hervorzukehren. Wenn die Gläubigen in der päpstlichen Hauskapelle

*)

Evangelienseite.	Epistelseite.
Altarwand:	
Moses' Geburt.	Christi Geburt.
Längswände:	
Beschneidung des Sohnes Moses',	Taufe Christi,
Jugendleben Moses',	Versuchung Christi,
Durchzug durchs Rote Meer,	Berufung der Jünger,
Gesetzgebung auf Sinai,	Bergpredigt,
Bestrafung der Rotte Korah,	Schlüsselübergabe,
Testament Moses'.	Das letzte Abendmahl.
Eingangswand:	
Kampf um den Leichnam des Moses.	Auferstehung Christi.

Die Bilder der Altar- und Eingangswand sind zerstört.

die Gesamtzahl der Zwölfe sahen, so erkannten sie in ihnen, ohne daß es ihnen erläutert werden mußte, die Erben der oberhirtlichen Gewalt aus Christi Hand. Dann erfaßten sie wohl auch, daß die Päpste die historischen Werkzeuge darstellten, durch die die oberhirtliche Gewalt lebensvoll gewirkt hatte, und die Fresken die Vorbilder dafür aufwiesen, bis zu welcher Fülle und bis zu welchem Gehalt sie entwickelt werden kann. Ließ Julius zum Schlusse noch die Decke über dem Gewölbe mit Grotesken ausstatten, wie sie Pinturicchio in Rom in Mode gebracht hatte und wie sie in den Loggien des Vatikans später unter Raffaels Leitung ausgeführt wurden, wurden leuchtende Farben und reichlicher Goldauftrag für sie verwandt, so kam die festliche Freude, die Wucht malerischen Lebens, die den Entwürfen Bramantes eignete, auch in die Kapelle. Sie behauptete ihren Ehrenplatz inmitten der Bauten und unter den antiken wie modernen Kunstwerken, welche fortan im Vatikan und in St. Peter vereinigt werden würden. Julius sprach Bramante als Bauleiter von seinem Anliegen. Er nannte ihm zugleich den Künstler, der ihm das Gelingen seines Wunsches verbürgte und den er zur Stelle hatte. Michelangelo war so bewährt als Maler wie als Bildhauer. Um ihn zu beschäftigen, war dem Papste im Jahre zuvor nichts als ein quattrocentistischer Einfall gekommen. Jetzt hatte er die Aufgabe für ihn, die seiner Größe genügte. Doch eilte die Angelegenheit nicht. Er zögerte noch, den Feuerstrom erster Hingabe zu unterbrechen, mit der sich Michelangelo dem Grabmal widmete.

Während Julius zuwartete, zeitigte die Fähigkeit großen Entschlusses, die in ihm mit dem Jahre 1505 rege geworden war, auch in seiner politischen Tätigkeit den Willen zu einem großen Unternehmen. Er plante, den Kirchenstaat in der früheren Ausdehnung wiederherzustellen. Seine weittragende Absicht war dabei, dem Papsttum, das im Laufe der letzten Geschlechter immer schwächer und den Starken der Erde verächtlicher geworden war, einen Rückhalt staatlicher Machtmittel zu verschaffen, dank dem es die Zügel der Hierarchie wieder aufzunehmen vermochte. Sie waren durch tausend Zugeständnisse der Kurie während des 14. und 15. Jahrhunderts, die auch Julius einstweilen noch fortsetzte, den weltlichen Regierungen zugefallen; alle Kirchenzucht und hierarchische Initiative war unmöglich geworden. Der Versuch

kostete Julius einen Krieg. Er wagte ihn, obwohl sich dieser Krieg zum europäischen Machtkampf entwickeln konnte, bei dem der Einsatz der Bestand des Kirchenstaats, die Freiheit Italiens und die Freiheit des Papsttums war. Es war das dritte mächtige Ziel, das ihn lockte. Aus derselben idealen Weltbetrachtung tauchte es vor ihm empor wie seine künstlerische Mitwirkung zur Verschmelzung von Kirche und Kultur, und wie das gigantische Grabmal, der ungeheure Palast- und Kirchenbau war es ein fernes und hohes Ziel. Alles Nachdenken des Papstes richtete sich für eine Weile in den März- und ersten Aprilwochen des Jahres 1506 auf die Rüstung der Waffen. Das machte ihn unruhig und benahm ihm die Muße, in der gewohnten Weise der Arbeit seiner Künstler zu folgen. Ein Mann wie Bramante kannte das Leben der Fürsten. Er ließ Julius Zeit und gestaltete unbekümmert an seinen Entwürfen weiter. Er sprach auch schon das eine oder andere Mal vorbereitend mit Michelangelo davon, daß der Papst ihn beauftragen werde, die Decke seiner Hauskapelle zu malen. Michelangelo überhörte es. Er war von der Arbeit am Grabmal noch wie besessen: die Fülle der Statuen, die er den rohen Marmorblöcken abringen wollte, begeisterte ihn und hielt ihn hinter Atem. Allmählich fiel ihm immerhin auf, daß der Papst ihn nicht mehr besuchte. Anders wie Bramante fehlte ihm der Sinn dafür, daß Fürsten nicht nur Mäcene sind. Er wurde verstimmt. Auch machte das Grabmal, wie es scheint, trotz seines Bemühens, nicht die Fortschritte, auf die er rechnete. Am Karsamstag, den 11. April, ging er in den Vatikan, um Julius zu sprechen und sich von seinem Wohlwollen zu überzeugen. Der Tag war ungeschickt gewählt. Er traf den Papst von Menschen umringt, von Geschäften überhäuft. Ein Juwelier, der vor ihm zur Audienz kam, legte Julius Edelsteine vor. Julius liebte derlei Kostbarkeiten sehr, brauchte jedoch sein Geld für andere Zwecke und verstand zu sparen, wenn es not tat. Er werde, redete er den Händler heftig an, keinen Bajock weiter ausgeben für große wie kleine Steine. Michelangelo horchte auf... für große wie kleine Steine? Seine eigenen großen Steine zwar, die Marmorblöcke, die er für das Grabmal brauchte, waren schon auf Jahre hinaus bezahlt, auch hatte er einen stattlichen Vorschuß auf sein Honorar als Guthaben auf der Bank. Aber wenn er verstimmt war, wurde er leicht mißtrauisch. Er ent-

schied sich, unter welchem Vorwande immer, von dem Papst eine neue Zahlung zu fordern. Dann würde er wissen, ob der Papst mit den großen Steinen an seine Statuen dachte. Der Papst hörte sein Ansinnen an. Vielleicht wenn der Künstler statt zu fordern gebeten hätte, daß er ihm bei aller Kriegsnot die Bitte erfüllt hätte. Aber Michelangelo heischte die Zahlung, die wider seinen Vertrag war, als Recht. Julius antwortete ihm, daß er es sich überlegen müsse. Michelangelo verstand nicht und kam zwei Tage darauf wieder. Der Papst berief sich auf seine Geschäfte und ließ ihn vertrösten. Doch nunmehr klopfte der Künstler täglich an die Pforte des Vatikans. Da verlor Julius die Geduld und hieß ihn formlos wegschicken, sobald er wiederkäme. Michelangelo, durch den Papst bisher verzogen, jetzt durch achttägiges Warten aufgeregt, geriet außer sich. Er stürzte nach Hause. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, von Halluzinationen verfolgt, warf er sich auf ein Pferd und suchte die Grenze des Kirchenstaats zu erreichen. Er war gewiß, daß Julius ihm ans Leben wollte.

Als der Papst von der Flucht des Künstlers unterrichtet wurde, schickte er Kuriere hinter ihm drein. Sie trafen ihn, bewogen ihn aber nicht zur Umkehr. Er reiste weiter nach Florenz. Julius bat nun Sangallo um Hilfe. Der schrieb einen Brief. Michelangelo erwiderte, daß er bereit sei, das Grabmal zu vollenden, doch in Florenz und nicht in Rom. Der Papst sah ein, daß er stärkere Mittel gebrauchen mußte, wollte er den Künstler wieder haben. So beschloß er, ihm in aller Form die Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle anzubieten, und alle, die zur Äußerung darüber kamen, sahen darin ebenso wie der Papst eine Ehrung, die Michelangelo nicht von der Hand weisen könnte. Sangallo übernahm es, dem Gekränkten den Auftrag persönlich zu überbringen. Nur Bramante zweifelte, ob Michelangelo zugreifen werde; die Gewölbemalerei sei schwierig und mühsam. Der Künstler aber sah hinter dem Angebot nichts als den verdeckten Verzicht des Papstes auf das Grabmal, und er ward um so leidenschaftlicher in seinem Mißtrauen. Julius seinerseits konnte seitdem die Bemühungen nicht mit der gleichen Eile weiter betreiben. Politische Sorgen hinderten ihn daran. Erst im Juli wandte er sich an die florentinische Signoria, um durch den Druck diplomatischer Verhand-

lungen Michelangelo, nunmehr mit Drohungen, beizukommen. Pier Soderini, der Gonfaloniere der Republik, unterrichtete den Künstler davon, der sein Freund war, und sagte ihm, daß der Staat seinetwegen keinen Krieg führen könne.

Der Abend des 17. April, als Michelangelo in die Heimat floh, war der Vorabend der Grundsteinlegung des neuen St. Peter gewesen. Michelangelo hatte an das Zusammentreffen der beiden Ereignisse nicht gedacht. Als ihm aber der Papst die Deckenmalerei antrug, hatten seine Gedankengänge eine Richtung genommen, die ihn darin eine Schicksalswarnung sehen lassen konnten. Denn er stand vor einer entscheidenden Wendung seines Lebens. Es war eine herbe, tiefe Frömmigkeit in ihm, die Frömmigkeit eines schlichten Mannes. Sie fand ihr Genügen im Besuch des Gottesdienstes, in der Kenntnis der Liturgie, in der Lesung der heiligen Schrift, in der Arbeit und im Verzichte auf die Genüsse der Welt. Sie wollte nichts als mit ihrem Christus sein, ihre gute Meinung und ihre täglichen Gebete mit Vertrauen ihm darbringen dürfen. Sie war naiv individualistisch und ganz gläubig. Über die sozialen Ausstrahlungen der christlichen Religion und über das Verhältnis der Kirche zur Welt dachte er nicht nach, und noch weniger hatte ihn je der Wunsch angewandelt, seine Kunst zum Ausdruck solcher Gedanken zu machen. Er übte seine Kunst mit Künstlerhingabe und Künstlersinn, aber als täglichen Beruf, um Aufträge zu bekommen oder auszuführen. Darum schuf er ebensogern Werke zur Zier öffentlicher Plätze, wie Werke für Kirchen, wählte christliche oder antike Motive, je nachdem er Ehre und Lohn dafür erwartete. In solcher Anschauung war er wie alle seine Kunstgenossen im Quattrocento aufgewachsen. Nur Bramante erstrebte mehr, und der Papst ließ sich durch ihn bestimmen. Beide harrten jetzt darauf, auch ihn in ihre Bahn zu ziehen. Es gab unenthüllte, schlummernde Regionen in Michelangelos Seele. Früher einmal waren sie in ihm erdbebenhaft aufgewallt. Da hatte er in namenloser Angst den Aufenthalt gewechselt, als könnte er vor ihnen davonlaufen. Durch sein Leben strenger Zucht, durch seine Arbeit an lauter ästhetischen Problemen bescheidenen Umfangs waren sie alsbald wieder ruhig geworden. Aber er blieb düster, leidenschaftlich und von leicht reizbarer Stimmung. Bei der ersten Störung seines Schaffens am Grabmal hatten sich die Beklemmungen abermals ge-

meldet, und eine Woche hatte genügt, um einen zweiten Ausbruch und einen zweiten Fluchtversuch herbeizuführen. Michelangelo sah ein, daß er Rom meiden oder die Ausmalung der Kapelle übernehmen und mit dem Architekten und dem Papste zusammengehen müsse. Dann aber ward er in Probleme des Schaffens, auf Höhen geistigen Ringens davongetragen, wo die dumpfen Mächte seines Innern, deren Art er nicht kannte, deren Gewalt er nur erfahren hatte, für immer aus ihren Verborgenheiten hervorbrechen mochten. Wohin ward er getrieben? Besser ging er übers Meer und rettete sich zum Großtürken. Er sprach dem Gonfaloniere davon, als der Papst zu drohen anfing. Aber es war ihm nur halber Ernst mit seinen Worten. Er war Künstler. Er brauchte Marmor und Erz oder Mauerflächen zum Malen, er lechzte nach Anerkennung. Konnte er sie je so ruhmreich und großartig unter dem Zeichen des Halbmonds finden wie im Mittelpunkte der Christenheit? Unaufhaltsamer jedoch drängte ihn noch ein tieferer, geheimerer Drang zu Julius zurück. Sein Wirken war mit dem des Papstes durch Schicksalsfügung verknüpft. Er gehörte zu ihm als Mensch zum Menschen. Ohne Julius gab es für Michelangelo kein Schaffen aus der Fülle, kein Schaffen nach seiner wahren Größe. Er täuschte sich darüber nicht; Verse von ihm aus dem Sommer 1506 lehren es uns:

„Wenn je, o Herr, ein Sprichwort nicht gelogen,
So muß es dieses sein: Nicht will, wer kann.
Du glaubst dem Schwätzer, der dein Ohr gewann,
Lohnst leere Worte nur, die dich betrogen.
Wie Strahlen sind verliehn am Himmelsbogen
Der Sonne, bin ich's dir, dein treuer Mann;
Doch du siehst die verlorne Zeit nicht an,
Bist minder mir, je mehr ich tat, gewogen.
Durch deine Größe hofft' ich aufzusteigen,
Mir sollten Wag' und Schwert zur Seite stehen,
Nicht wollt' ich mich vor Echos Stimme bücken.
Doch will der Himmel Kraft und Tugend beugen,
Schickt er zur Erde sie, sie mögen gehen
Und sich vom dürren Baume Früchte pflücken!"

Michelangelo trug die Anlage in sich, für das Streben eines ganzen vielhundertjährigen Zeitalters den der Menschheit unvergeßlichen künstlerischen Ausdruck zu finden. Sein Schaffen konnte über die Erzeugung rein künst-

lerischer Werte hinaus zum Höhepunkte einer Kulturentwicklung werden. Dann aber bedurfte er der Gelegenheit, sich durch die edelsten und brennendsten Kräfte des öffentlichen Lebens seiner Zeit emportragen zu lassen. Phidias empfing ehedem diese Gunst aus der Teilnahme und Regsamkeit des gesamten griechischen Volkes, Michelangelo konnte sie nur durch die Vermittlung der Tyrannis Julius' II. erhalten. Die Beziehung dieser beiden Männer ist aus dem Leben der Menschheit nicht hinwegzudenken. Ohne sie würden wir von dem Künstler vielleicht Werke wie die Pietà oder den Cupido, den Zentaurenkampf oder den Gigante besitzen. Die großen Symbole des Werdens all der letzten Jahrhunderte, bevor sich Kirche und Kultur spalteten, wären in der Seele Michelangelos nicht erzeugt worden, weder der Moses noch das Jüngste Gericht und die Medici-Gräber, weder die Decke der Sixtinischen Kapelle noch die Kuppel von St. Peter. Dazu war es nötig, daß er zu Julius II. heimkehrte.

Im September unternahm Julius den seit März vorbereiteten Feldzug. Bologna, das Ziel des Krieges, ergab sich ihm Anfang November. Unterwegs hatte er sich ein weiteres Mal Michelangelo zugewandt. Und jetzt erschien dieser in den letzten Novembertagen vor ihm. Er traf in Bologna ein, wie er es später bezeichnete, „den Strick um den Hals, um Verzeihung zu erbitten".

Der Papst kam vorerst weder auf die Kapelle noch auf das Grabmal zurück. Er war in die Stadt mit solchem Triumphgepränge eingezogen, daß der berühmteste unter den Zuschauern, Erasmus von Rotterdam, über das Heidnische der Schaustellung erschrak; mit welchem Rechte, bewies das Ansinnen, das Julius Michelangelo vortrug. Der heilige Petrus allein war bisher unter allen Statthaltern Christi der Ehre teilhaftig geworden, daß man ihm eine Bildsäule über dem Portale einer Hauptkirche gesetzt hatte. Er saß in Rom über der Türe von St. Peter. Julius wollte sich die gleiche Ehre zuerkennen. Er hieß Michelangelo ein Standbild von ihm in Erz gießen, das, den Bolognesern zur steten Warnung vor Ungehorsam, seinen Platz über dem Eingang des Domes von Bologna finden sollte. Von allen Dingen mußte Michelangelo dies am schwersten fallen. Ein Porträt zu fertigen, ging ihm wider die Natur. Dennoch redete er nicht dawider und begann mit der Arbeit.

¶ Incipit bñdictio cerei paschalis.

Exultet iã ange



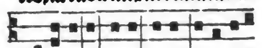
lica turba celoꝝ exultẽt diui-



na mysteria et ꝓ tãti regis vi-



ctoꝛia tuba intonet salutaris.



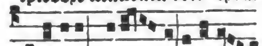
Gaudeat se tellꝰ tãtis irradia



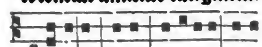
ta fulgoꝛibus: et eterni regis



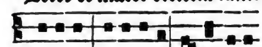
splẽdoꝛe illustrata totiꝰ oꝛbis



se sentiat amisisse caliginem.



Letet et mater ecclesia tanti



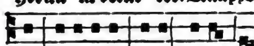
luminis adoꝛnata fulgoꝛibus



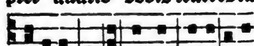
et magnis populoꝝ vocibꝰ



hec au la resul tet. Quapꝛo



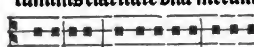
pter astãtibꝰ vobis fratres ca



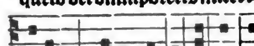
rissimi ad tã mirã huiꝰ sãcti



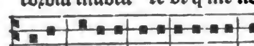
luminis claritatẽ vna mecum



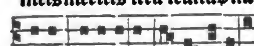
queso dei omnipotẽtis miseri-



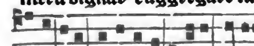
coꝛdiã inuoca te vt q̃ me nõ



meis meritis itra leuitaꝝ nu-



merũ dignatꝰ ẽ aggregare lu-



mis sui claritatẽ infũdẽs: cerei

Benedictio cerei paschalis.

huius laudem imple re per-
fici ac. Per dominū nostrum
iesū christū filium tuū cū quo
viuit et regnat in vnitate spi
ritusſancti deus.

Per omnia secula seculorum
℟. Amē. Dominus vobiscū. ℟.
Et cum spiritu tuo. Sursum
corda. Habemus ad dominū
Gratias agamus domino deo

nostro. ℟. Dignū et iustū est
Uere quia dignum et iu-
stum est. Inuisibilem deum
patrem omnipotentē filiūq;
eius vnigenitum iesum chri-
stum dominum nostrum toto
cordis ac mentis affectu et vo
cis ministerio psonare. Qui
pro nobis eterno patri ade de-
bitū soluit: et veteris piaculi

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE KARSAMSTAGS-LITURGIE

des Jahres 1508.

Michelangelo zur Ausführung der Kapelle bereit. Ursache seiner letzten Bedenken. — Michelangelos Auseinandersetzung mit dem Plan des Papstes für die Ausmalung der Kapelle; die Apostel „arme Leute". Erlaubnis, eigene Wege zu gehen. — Die Karwoche des Jahres 1508. Die Liturgie des Karsamstags der Höhepunkt der Liturgie des ganzen Kirchenjahres: Vorosternstimmung, Tauftag der Katechumenen. Die Weihe des Feuers, der Osterkerze und des Wassers, sowie die Lesung der zwölf Prophetien. — Gesamtcharakter der Karsamstags-Liturgie. Die „Unterstimme" der unerlöst bleibenden Geschlechter, die „Hauptstimme" der ihrer Erlösung gewissen Kirche. Michelangelos Seele vom Geiste der Liturgie überschattet. Der künstlerische Kontrast der christlich-lyrischen und der alttestamentlich-epischen Elemente in der Liturgie. Entwicklung der Grundstimmung des Werks aus dem grossen Zwischensatz der Liturgie, den zwölf Prophetien. — Der maßgebende Vertrag vom Mai (?) 1508.

MICHELANGELO arbeitete an dem Standbilde des Papstes fünfzehn Monate. Am 21. Februar 1508 wurde es enthüllt. Der Künstler hatte diesen Tag mit Ungeduld erwartet und reiste nach ihm sogleich zu den Seinen in die Heimat. Inzwischen war die Sehnsucht des Papstes, dem Kleinod seiner Familie, seiner Hauskapelle, den alten Ruhm zu sichern, inniger und inniger geworden; denn allmählich gewannen die Pläne Bramantes in St. Peter und im Vatikan Gestalt. Ein päpstliches Breve beschied Ende des Monats März den sich vergeblich Sträubenden wieder in die Ewige Stadt. Er gehorchte. Die Erwägung, daß seine Nebenbuhler Sansovino und Bramante schon völlig das Feld für sich besetzt zu haben schienen, mochte seine Nachgiebigkeit beschleunigen; den Ausschlag gab das Übergewicht, das der Wille des Papstes

über ihn errungen hatte. In Rom eingetroffen, dürfte er Julius noch einmal zugeredet haben, den Plan zum Grabmal wieder aufzunehmen. Ihm deuchte, daß der Papst Kräfte in seiner Künstlerschaft voraussetzte, die nicht darin waren. Seine Bildhauerhand schien ihm unfähig, die Aufgaben der malerischen Technik zu bewältigen, welche die Gewölbemalerei an der Decke der Kapelle stellte. Er konnte also auch schwerlich die Wirkungen erzeugen, die seinem Gefühle nach von diesen religiös kirchlichen Gemälden in dem intimsten dem Kultus geweihten Raume der Christenheit, der päpstlichen Hauskapelle, ausgehen mußten. Eine große Ehrfurcht vor der Kunst der Zeichnung und Farbe beherrschte ihn stets. Sie war ihm nicht nur wert als Kunst der schönen Formenbildung, sondern er sah in ihr jene Seelenkunst, die sich in tieferem Sinne als die Bildhauerei nicht in formalen Zwecken erschöpfte. „Die Malerei," so läßt ein Späterer ihn in einem berühmt gewordenen Dialoge sagen, „ist eine edle und devote Sache, denn sie bildet Gottes Werk nach und wetteifert darin mit dem Amte des unsterblichen Gottes selber." Dies war es, wovor er Scheu empfand. Er fürchtete, daß seine Malerei, weil es ihm an der virtuellen Herrschaft über ihre Ausdrucksmittel gebrach, „morta" — ohne Seele bliebe. Bald jedoch, wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des April, verpflichtete er sich zur Ausführung der Kapelle. Der Kardinal von Pavia, Alidosi, vertrat dabei den Auftraggeber, dessen Liebling er war. Michelangelo ging ohne Verzug an die Vorbereitung und rief alsbald auch einen Jugendfreund aus Florenz zu sich, den Maler Granacci, der spätestens anfangs Mai ihm zur Seite stand.

Man hatte der Verpflichtung des Künstlers die Idee Julius' II. vom Frühjahr 1506 zugrunde gelegt. Die künstlerische Arbeit an der Decke sollte vorzüglich in der Ausführung zwölf mächtiger Apostelbilder bestehen. Der Künstler skizzierte diesen Gedanken. Aber er folgte dabei nicht der Absicht des Papstes, ihn aus der quattrocentistischen Bilderfolge an den Wänden zu entwickeln. Weder deren ideellen Gehalt, noch deren künstlerischen Aufbau vollendete er. Für seine schöpferische Individualität gab es keinen gemeinsamen Maßstab mit dem Schaffen der Umbrier und Florentiner der Medici-Jahrzehnte. So entwarf er die Skizzen, als gelte es ein ganz für sich bestehendes

Werk, und dafür reichte der Gedanke Julius' II. nicht zu. Zwölf Fischer und Handwerker machten nichts aus. Sie waren für das humanistische Zeitempfinden „arme Leute". Paulus ungezählt, hatte es ihnen an der Muße und gewiß an der Bildung gefehlt, um Geisteshelden zu werden. Man mag sie in Stein aushauen, wie der Künstler es vor einigen Jahren mit dem Rate von Florenz vereinbart hatte, aber man durfte nicht von ihm verlangen, daß er sie an die Decke der Sixtinischen Kapelle malte. Michelangelo trug seine Einwände dem Papste vor, und die Kunstgeschichte bestätigte durch ihren Verlauf in alten wie neuen Zeiten sein Urteil, indem sie nie zu einer Individualisierung der einzelnen Apostel außer den angesehensten gelangte; immer sah sie nur in der Gesamtheit der Zwölfe einen künstlerischen Vorwurf von lockender Bedeutung. „Mach, was du willst," war die Antwort des Papstes. Und so lag es denn Michelangelo ob, selber eine tiefere und künstlerisch reichere Grundidee für das große Werk zu finden. Eines war dabei für ihn gegeben: er mußte sich dem liturgischen Zwecke der Kapelle unterordnen. Woran er sich auch immer inspirierte, es durfte kein willkürlich gewählter Stoff sein, Kultus oder Lehre mußten in innerer Beziehung dazu stehen.

Es muß abermals um die Zeit der Karwoche oder ihr nahe gewesen sein, als der Künstler die Aussprache mit dem Papste hatte. Ostern fiel diesmal spät, erst auf den 23. April. Noch im Sinnen und Suchen, im Grübeln und Harren scheint Michelangelo die Erinnerungstage an Christi Leiden und Auferstehung mitgefeiert zu haben. Ehe sie beginnen, entkleidet die trauernde Kirche ihre Altäre alles Schmuckes, verhüllt die Bilder und verbietet Weihrauch zu spenden, ihre Glocken verstummen. Dagegen steigert sich die geistige Schönheit des Gottesdienstes vom Gründonnerstag an täglich. Die Gebete und Lesungen durchdringen sich mit der alttestamentlichen Sehnsucht und der Verheißung der Propheten. Sie sind in ihrer Tiefe und Poesie wie Weihrauch des Geistes. Ihr Duft webt sich überall durch die Luft, die der Katholik in seinem Gotteshause zu jener Schmerzenszeit atmet. Mit dem Karsamstag wird der Höhepunkt dichterischer Kraft, symbolischen Tiefsinns, festlicher Fülle erreicht. Es ist, als könne die Kirche nicht länger auf den Ostermorgen warten und als müsse sie schon an diesem Tage ihren Jubel ausbrechen

lassen, da der zu den Toten niedergefahrene Heiland zur Rückkehr bereit ist. Den Anlaß gab ihr der Brauch, die Katechumenen am Karsamstag zu taufen. Kein Festtag bewog die Mitglieder der Gemeinde zu freudigerer Teilnahme. So rückte sie denn den Karsamstag als Tauftag in den aufdämmernden Glanz der Auferstehungsbürgschaft, die der Sohn Gottes den Gläubigen für die heilbringende Kraft der Taufe hinterließ. Sie bedachte ihn mit der längsten und wichtigsten Liturgie des Kirchenjahres und gestaltete diese unter der Inspiration aller verschönernden und erhebenden Kräfte des entflammten religiösen Geistes. Es zittert in den Gotteshäusern die Klage der letzten Tage noch nach, aber der Heiland hat durch seinen Tod die Pforten schon aufgestoßen, um die, die auf ihn hofften, mit sich in die Wohnungen seines himmlischen Vaters zu nehmen. Der „Morgenstern" geht am Horizonte auf, und die „Nacht der Erwartung" neigt ihrem Ende zu. In Rom werden die Kar-Tage in den Hauptkirchen, täglich in einer anderen, besonders stimmungsvoll begangen; der Feier des Karsamstags bewahrte man das älteste und edelste Gotteshaus der römischen Kirche, den Lateran.

Der Ritus des Karsamstages verherrlicht sowohl das Geheimnis der körperlichen Auferstehung des Mensch gewordenen Christus aus dem Grabe, wie das Geheimnis der geistigen Auferstehung, deren der mystische Leib des verklärten, zur Rechten Gottes thronenden Christus, die Gemeinschaft der Gläubigen, durch die Taufe teilhaftig wird. Er hebt an mit der Weihe neu aus einem Steine geschlagenen Feuers. Es erinnert an den, dessen erstes Wort war: es werde Licht, wie an den, der aus der Nacht des Grabes als Licht der Welt auferstand. Ein Diakon trägt das frische Feuer vom Eingang der Kirche zum Altar, indem er, dreimal unterwegs niederkniend, der Gemeinde zuruft: „Das Licht Christi!" Es folgt die Weihe der Osterkerze als Symbol desjenigen, der sich selbst hingab, um uns zu leuchten und uns zum Himmel zu führen. Diese Weihe begleitet ein Jubelgesang von einem Schwung und Wohllaut der Akzente, die unnachahmlich sind. Man schrieb ihn früher dem heiligen Augustin zu. Die Melodie ist so herrlich wie die ihr unterlegten Worte.

> „In hohem Frohlocken erhebe sich der Chor der Engel des Himmels! Entzücken walle durch die Geheimnisse Gottes! Überall erklinge die Stimme himmlischer

Wonne, wert des Sieges eines solchen Königs! Es freue sich die Erde des sie umstrahlenden Glanzes, und erleuchtet vom Lichte des ewigen Königs, fühle sie sich befreit von den Finsternissen der Nacht. Es freue sich unsere heilige Mutter, die Kirche, umflossen vom Schimmer des Lichts, und die Halle dieses Tempels ertöne vom Jauchzen des Volkes... Wahrhaft ist es würdig und recht, unsere Herzen und Stimmen zu erheben, damit wir dem unsichtbaren Gott, dem allmächtigen Vater, und seinem eingeborenen Sohn, unserem Herrn Jesus Christus, dienen. Er löste für uns die Schuld Adams beim ewigen Vater und tilgte die Makel der Erbsünde durch sein heiliges Blut. Dies ist die Feier jener Ostern, an welchen das wahre Lamm geschlachtet wird, durch dessen Blut die Pforten der Gläubigen geweiht werden. Dies ist die Nacht, in der du zuerst, o Gott, unsere Väter, die Kinder Israels, aus Ägypten führtest und sie durch das Rote Meer trockenen Fußes schreiten ließest, die Nacht, die das Dunkel der Sünde durch die flammende Säule erleuchtet. Diese Nacht ist es, die heute in der ganzen Welt die an Christus glauben, von den Lastern der Welt befreit und den Banden der Sünde entreißt, der Gnade Gottes wiedergibt und durch Heiligkeit mit ihm sie vereinigt, die Nacht, in der Christus den Tod überwand und siegend vom Grabe erstand. Nichts wäre unser Dasein und Leben, wenn wir nicht erlöst worden wären! O wundervolle Herablassung deiner Huld und Güte zu uns! O unaussprechlicher Überschwang deiner Liebe, daß du deinen Sohn hingabst, deinen Knecht zu erlösen! Sicher war die Sünde Adams nötig, da der Tod Jesu sie abbüßte! Glücklich die Schuld, die gewürdigt ward eines so erhabenen Erlösers! O wahrhaft selige Nacht, der es gestattet ward, Zeit und Stunde zu erfahren, zu der Christus von den Toten auferstand. Sie ist die Nacht, von der geschrieben steht: ‚Und die Nacht wird hell wie der Tag, und mein Licht ist die Nacht mir in der Wonne meiner Seligkeit.' Daher die heiligende Kraft dieser Nacht: sie verscheucht die Verbrechen, wäscht ab die Schuld und gibt denen, die gefallen sind, ihre Unschuld wieder und den Betrübten ihre Freude. Sie verdrängt den Haß und stiftet Eintracht, Völker und Reiche umschlingen sich in heiligem Frieden..."

Über diesen Worten zündet der Diakon die Osterkerze an und dann nach und nach, wie auch das Licht der Welt allmählich die Nationen erleuchtete, alle Kerzen in dem Gotteshause. Das Jubellied aber fährt fort:

„Nacht du, in der das Himmlische dem Irdischen, das Göttliche dem Menschlichen vereinigt wird... Laß, o Herr, dieses Licht, das zur Verherrlichung deines Namens geweiht wurde, zusammenströmen mit den himmlischen Lichtern. Seine Flamme finde der Morgenstern, jener Morgenstern, der nicht untergeht, der, aufgegangen aus der Nacht des Grabes, dem menschlichen Geschlechte in heiterer Klarheit leuchtet..."

Ist das „Osterlob" verklungen, so tritt eine Pause ein, in der die Katechumenen früher ein letztes Mal auf den Empfang des Sakraments vorbereitet wurden. Zwölf Lektionen, sog. Prophetien, die aus den Büchern Moses und

den Propheten zu gleichen Teilen ausgewählt sind, werden verlesen. Sie sollten, um die Inbrunst der Gebete zu steigern, in den Täuflingen wie in der Gemeinde das Bewußtsein lebendig erhalten, daß die ersehnte Stunde noch nicht geschlagen hat. Die alttestamentlichen Worte von Gottes Schöpfergröße und seiner Hilfsbereitschaft, von der Unzulänglichkeit des Gesetzes und den Verheißungen, von der Notwendigkeit der Buße und der Kraft des Glaubens folgen sich im Reigen. Jede Lektion wird durch ein kurzes Gebet beschlossen, das seine Beziehung auf das Geheimnis der Erlösung und Taufe deutlich macht. „Häufige Kniebeugungen, die düstere Farbe der heiligen Gewänder bilden andauernd einen Kontrast zu dem Glanze der Osterkerze, die schweigend ihr Licht über die betende Versammlung verbreitet; noch ist diese von den Klängen des Triumphes bewegt, die der Diakon soeben hat ertönen lassen, und lechzt danach, daß die Stunde kommt, wo Christus in seinen Neugetauften auferstehen wird.“ Die meisten der verlesenen Prophetien kehren in der Pfingstvigil wieder, eine ist, wenigstens zum Teil, schon am Dienstag nach Reminiscere, eine am Montag nach dem Passionssonntag, eine am Karfreitag im Officium vorgekommen. Die zwei ersten allein sind der Karsamstags-Liturgie eigentümlich. In ihnen wird die Berufung des menschlichen Geschlechts zur Ebenbildschaft Gottes und zur himmlischen Herrlichkeit, die durch das Mysterium der Kar- und Ostertage wieder hergestellt worden ist, besonders deutlich. Sie sind dem ersten und fünften Kapitel der Genesis entnommen und erzählen die Schöpfung sowie die Erbarmung Gottes mit den Menschen bei der Sintflut. Die Berufung und ihre Erneuerung durch Christi Opfertod gibt auch den Grundton für die Gebete an, welche die Lesung jeder Prophetie beschließen. „Gott,“ so lautet sogleich das erste, „der du den Menschen wunderbar geschaffen und wunderbarer erlöset hast, gib uns, wir bitten dich, daß wir gegen alle Verlockung der Sünde durch die Erkenntnis unseres Geistes feststehen und durch Jesus Christus, unsern Herrn, zur ewigen Freude einzugehen verdienen.“ Sämtlich bekennen sie den Glauben der Kirche, daß Juden wie Heiden gleichermaßen durch Christus berufen wurden. Ihren tiefsten Sinn aber faßt das Schlußgebet zusammen: „Allmächtiger, ewiger Gott, einzige Hoffnung der Welt: der du durch den Mund deiner Propheten die Geheim-

nisse im voraus geoffenbaret hast, die sich heute erfüllen, vermehre gütig die Inbrunst der Gebete deines Volkes, denn keiner deiner Gläubigen kann an Tugend zunehmen, es sei denn durch den Anhauch deines Geistes."

Ist die Lektüre der Prophetien geendigt, so begeben sich die Kleriker und Laien unter Vorantragung der Osterkerze in die Taufkapelle. Dort findet die Wasserweihe und fand früher auch die Taufhandlung statt. Der Jubel der Kerzenweihe erneut sich. Aber es ist, als wenn die Lesung der Prophetien allzu stark an die Geschlechter vor Christus, die vergebens harrten, erinnert habe: Ihre hoffnungslose Sehnsucht klingt durch die ungemessene Freude der Getauften und der Kirche wehmütig hindurch. Den Ritus eröffnet die Klage Davids: „Wie der Hirsch nach dem Wasserquell schmachtet, so verlangt meine Seele nach dir, o Herr. Es dürstete meine Seele nach Gott, dem Quell des Lebens. Wann werde ich kommen und vor dem Antlitze meines Gottes erscheinen? Meine Tränen waren mein Brot Tag und Nacht, solange man täglich mich fragt: Wo ist dein Gott?" Indessen der Ausdruck des Glückes übertönt die Klage. „Wie auch Geschlecht und Alter die Menschen hier in der Zeit unterscheide, alle gebäre sie die mütterliche Gnade zu ein und derselben Gotteskindschaft." Voll Entzücken verherrlicht das Lied die Kraft und Reinheit des Wassers. Es ist jenes Element, über dem Gottes Geist am Anfang der Welt ruhte. „Seine Natur empfing schon damals die heiligende Wirkung." „Der dich aus der Quelle des Paradieses entspringen ließ, der dir befahl, geteilt in vier Ströme, die ganze Erde zu befeuchten, der dich, als du bitter und untrinkbar in der Wüste dahinströmtest, mit Süße erfüllte und trinkbar machte, der dich für das dürstende Volk aus dem Felsen hervorrief, sei gesegnet durch Jesus Christus, seinen einzigen Sohn, unsern Herrn, der durch wundervolle Zeichen seiner Allmacht zu Kana in Wein dich verwandelte, der auf dir trocknen Fußes einhergegangen, und durch Johannes am Jordan bei der Taufe mit dir begossen wurde, der dich aus seiner Seite mit Blut vermischt vergossen, der seinen Jüngern befohlen hat, die an ihn Glaubenden durch dich zu taufen, indem er sprach: Gehet hin, lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes!" Auch das Motiv der Sintflut nimmt der Gesang in diesem Zusammenhang aus den

Prophetien wieder auf. „Gott, der du die Vergehen der schuldigen Welt durch die Sintflut abwuschest, du hast in eben jener Ausgießung der Wasser schon das Sakrament der Wiedergeburt der Menschheit angedeutet, so daß in dem Mysterium ein und desselben Elements sowohl dem Laster ein Ende, wie den Tugenden der Ursprung gesetzt wurde.“ Dreimal taucht der Priester die Kerze in das Wasser, das Symbol des Lichtbringers in das Element der Heiligung: „Möge die Kraft des heiligen Geistes in die Fülle des Quells herabsteigen. Hier soll der Makel aller Sünde getilgt werden. Hier soll die nach deinem Bilde geschaffene und in ihrer ursprünglichen Ehre wiederhergestellte Natur von allen Runzeln der Vergänglichkeit gereinigt werden, damit jeder Mensch, der das Sakrament der Wiedergeburt zu seiner Seligkeit empfing, in der neuen Kindheit wahrer Unschuld wiedergeboren werde.“ Noch einmal nimmt die Liturgie das Schlußgebet der Prophetienlesung auf, als könne sie sich an diesem Tage weniger als je von dem ihr süßen Gedanken an ihre Hilfsbedürftigkeit durch die Gnade Gottes trennen. Noch einmal wiederholt sie auch die Davidsklage der Sehnsucht nach dem Herrn. Sie ist an ihrem Schlusse. Der Chor stimmt in diesem Augenblicke die „Litanei von allen Heiligen“ an, die streitende Kirche hienieden erhebt sich zu der triumphierenden im Himmel, damit sich die Gesamtheit der dem Erlöser in Liebe hingegebenen Wesen zu gemeinsamer Fürbitte vor dem Auferstehenden und dem dreifaltigen Gotte vereine.

Was gibt es religiös Ergreifenderes als diese Liturgie? Nur wie eine Unterstimme kommt die Klage der vorchristlichen Völker zur Geltung, deren Kummer ohne Hoffnung ist, weil kein Gebet genügt, um eine ungetaufte Menschenseele zur Erlösung zu bringen. Die Hauptstimme der Liturgie singt die Freude der Kirche, der die Nacht heller scheint als der Tag in der Seligkeit ihrer Wonne. In dem Gedanken, daß Christus, niedergefahren zu den Toten, die Pforten der Hölle zerbrach, vergißt sie gleichsam, wieviele Geschlechter von den Banden des Todes nicht mehr befreit wurden. Sie ist stolz auf die Herrlichkeit der durch Christus wiedergeborenen Natur des Menschen. Ihr Liebesgefühl strömt über ob der Berufung aller Völker zu dem, der durch die Propheten geweissagt und in so glühender Sehnsucht

erwartet wurde. In ihrem Aufjauchzen preist sie glücklich sogar die Schuld Adams, die einen solchen Erlöser nötig machte, und erinnert sich der Sintflut nur, um die „Ausgießung der Wasser" als das Ende der Laster, den Ursprung der Tugend zu rühmen.

Hier muß der Geist die Seele Michelangelos überschattet haben, sei es daß sich der Künstler der Empfängnis sogleich oder erst in der Einsamkeit der Werkstatt bewußt wurde. Die zartesten Fibern seines religiösen Gefühls wurden durch die christliche Lyrik der Liturgie, ihre glaubende Zuversicht, ihre ahnungsvolle Symbolik, ihre Christus allein sich hingebende Frömmigkeit in Schwingungen versetzt. Zugleich geriet seine Künstlerphantasie in den Bann der eigentümlichen Art und Weise, wie die Liturgie diese rein christlichen Motive in eine ganz alttestamentliche Staffage rückt, worin die Öde und das Halbdunkel und die prophetische Gebärde herrscht, und die der jehovitische Geist mit seinem Pathos durchweht. Plötzlich erschienen vor seinem geistigen Auge in den Gewölbezwickeln seiner Kapelle, in die der Papst die Apostel gemalt wissen wollte, die erregten, erhabenen Gestalten der Seher, deren Prophetien in seinen Ohren nachklangen. Wie aus den Mauern wuchsen sie hervor, saßen sie da, als wenn in diese mächtigen Räume niemand als sie gehörte. „Eine Musik und Melodie" ist die Malerei. „Sie ist eine edle und devote Sache." Schon fingen auch die übrigen künstlerischen Werte der Liturgie an, ihm sein Werk gestalten zu helfen. Es bedurfte für ihn, um sie zu erfassen, keiner philosophischen Spekulation, keines mühsamen sich Bekanntmachens mit einem unkünstlerischen literarischen Stoffe. Wie die Landschaft einen modernen Künstler, regte der Gottesdienst ihrer Kirche die Künstler der mittelalterlichen Jahrhunderte und der Renaissance an. Die Liturgie, wie die Anklänge aus der nationalen Dichtung und humanistischen Bildung, die sie in ihm weckte, übertrugen sich in Michelangelo, schon indem er sie hörte, in Vorstellungen. Wie sich so kurz vor der befreienden Taufhandlung die mächtigen Stimmen des Altertums eine nach der anderen erheben, wie die Stimme des der Taufgnade nicht gewürdigten alttestamentlichen Volkes leise dazwischen verhallt, wie die Jubellieder der vorhergegangenen Kerzen- und der nachfolgenden Wasserweihe nach- und anklingen: das fühlte Michelangelo

in sich zu einer Farben- und Gestaltensymphonie werden, die dem Aufgang des „Morgensterns“ entgegenwogte. Dessen milder Strahl glänzte, einmal aufgeleuchtet, in der Hostie auf dem Altare der Kapelle unvergänglich zu jeder Stunde des Jahres. „Gehet hin in alle Welt, lehret die Völker und taufet sie,“ so hatte der erste und wichtigste Auftrag des Messias an die Apostel gelautet. Wie eine immerwährende Mahnung daran mußte das fertige Gemälde dereinst auf den Papst und die kirchlichen Würdenträger von der Decke herniederscheinen, so oft sie sich zum Gottesdienst in der Kapelle versammelten.

Spätestens im ersten Drittel des Mai schloß der Künstler mit dem Papst einen Vertrag, der für die Ausführung des Werkes maßgebend geworden ist. Auch im Monat April kann derselbe schon vollzogen worden sein. Denn Michelangelo hat in alten Tagen Condivi erzählt, daß sich Bramante erbot, das Gerüst für die Malerei in der Kapelle aufzuschlagen, aber durch sein Ungeschick ihn in Zorn versetzte. Er habe darauf selbst ein Gerüst erfunden, das ohne Beschädigung der Wände der Kapelle angebracht werden konnte; er konstruierte es nach dem Prinzipe einer in sich ruhenden Schwebebrücke. Wenn Bramante aber eingriff, so ist er schon vor dem 11. Mai wieder ausgeschaltet worden und Michelangelo mit seinem Plan zur Stelle gewesen. Ein Rausch des Schaffens war über den Meister gekommen und drängte ihn vorwärts.

DRITTER ABSCHNITT.

DER ENTWURF ZUR DECKE.

Mai bis Juli 1508.

I.

Losringen der künstlerischen Idee aus dem lyrisch-pathetischen Stimmungsuntergrund der Liturgie. — Symbolische Bilderreihe: Der Prophetenchor eine Stufenleiter von Symbolen des gotterleuchteten Schauens (Typus Savonarola): die 5., 6., 7. und 12. Prophetie der Karsamstags-Liturgie. Parallelreihe der Sibyllen als Symbole der menschlichen Spekulation. Ausschaltung der in der alten Kunst ebenfalls hierhin gehörigen Reihe der „Vorfahren". — Typologischer Bilderkreis: Jonas als alttestamentlicher Typus des Auferstehenden und als zweiter Adam. Die „Rettungen des Volkes Israel". Die 3. und 9. Prophetie der Karsamstags-Liturgie (Opfer Abrahams und Passahnacht). — Geschichtliche Bilderreihe: Der erste Adam. Die 1. und 2. Prophetie der Karsamstags-Liturgie (Weltschöpfung und Noah). Aufdämmern des großen Weltschöpfungsbildes, sowie des Sintflutbildes und des Bildes der Heiligung des Wassers von Anbeginn aus Motiven der Feuer- und Wasserweihe. — Sich entfaltende Einheit der Stimmung und Idee des Gesamtwerks durch gleichmäßige Hinordnung der symbolisch-typologischen Bilderfolge („wunderbarere" Erlösung) und der geschichtlichen Bilderfolge („wunderbare" Erschaffung) auf das Mysterium der Wiedergeburt des Menschen durch Auferstehung und Taufe. — Hinzutreten der nichterlösten Geschlechter unter dem Einfluß von Dantes Gesicht im vierten Gesang des Inferno.

AM 11. Mai begann das Aufschlagen des Gerüstes. In der ersten Eile bestellte sich Michelangelo in Florenz auch schon Farben. Dann aber überließ er die übrigen geschäftlichen Vorbereitungen seinem Vertrauensmann Granacci, und während er sonst für solche Nebenarbeiten Zeit verschwendete, zog er sich diesmal sofort in seine Werkstatt zurück. So sehr wurde nicht nur sein Künstlersinn, sondern der Mensch mit all seiner Seele und seinem Geist durch die lange abgewehrte Aufgabe angezogen.

Der Künstler mußte zunächst, was noch wie Nebelschleier in ihm wogte, in großen, deutlichen Vorstellungen vor sein Künstlerauge bringen. Er mußte Gewalt über die Anregungen bekommen, mit denen die Liturgie auf ihn eindrängte. Das Architektursystem der Decke wies ihn schon in seinem Rohzustande darauf hin, eine Mehrzahl von Bilderreihen und Bilderkreisen auszugestalten. Es stellte ihm vorerst an großen Räumen den flachen, länglichen Mittelplan, sodann die zwölf Gewölbezwickel und die tiefer liegende Reihe der sechzehn Fensterbekrönungen zur Verfügung, die beide den Plan kreisförmig umschließen. Von den Gewölbezwickeln befand sich je einer, von den Fensterbekrönungen je zwei an der Altar- und Türwand, die übrigen an den Längswänden. Der Mittelplan war ungeteilt. Fünfhundert Quadratmeter Fläche harrten darauf, von ihm mit Farben ausgefüllt zu werden.

* * *

Die feierliche Stimmung des Zwischensatzes der Liturgie vor der Taufhandlung, aus der sich des Meisters künstlerische Idee losgerungen und Ausdruck gewonnen hatte, wird getragen durch die Verheißungen. Der Empfindungsgehalt dieser Verheißungen hatte sich für ihn in plötzlicher Aufwallung in der Erscheinung der Propheten verkörpert. Aber seine Phantasie vereinfachte und verdeutlichte deren Reihe im Vergleich zu dem Verfahren der Liturgie. Die „Propheten" — das waren für die Vorstellung des Künstlers zunächst nur die vier großen Propheten der hl. Schrift. Michelangelo hielt sich an sie. Er schied also den einzigen kleinen Propheten in der Folge der Lektionen, Jonas, aus und ersetzte die schemenhafte Erscheinung Baruchs durch die ihm nahestehende des Jeremias, der zwar in den Prophetien keine, in der Gesamtliturgie der heiligen Woche durch seine Trauerklänge eine um so bedeutsamere Stellung innehat. Dann fügte er den Vieren aus Raumrücksichten noch Joel als Propheten des ersten Tages der Fastenzeit, als Propheten des Aschermittwochs hinzu. Durch die einzelnen Persönlichkeiten dieses Prophetenchors flutete eine sich steigernde Erregung, als wenn alle unter der Gewalt eines sich zu Sturm verstärkenden Hauches der göttlichen Offenbarung ständen. Was es um diese Erregung war, hatte Michelangelo an Savonarola mit eigenen Sinnen

erfahren. Seiner Art lag es fern, die äußere Erscheinung des von seiner Glut verzehrten Mönches in die Kapelle zu rufen und zu wiederholen. Aber der Prophetentyp, der sich in dem Dominikaner ausgeprägt hatte, war dem Künstler zum Typus alles Prophetentums geworden, und ihn teilte er hier seinen Propheten mit. In ihrer Gesamtheit sah er sie vor sich als ein einheitliches Symbol des Schauens und der dem Schauen innewohnenden Kraft religiöser Erhebung. Voran stellte er ihnen einen sechsten Propheten, Zacharias. Die christliche Kunst pflegt Zacharias von jeher einen Platz über dem Eingang der Gotteshäuser einzuräumen, weil ein Vers seiner Schriften von der Liturgie auf den Einzug Christi in Jerusalem gedeutet wird. Er war Michelangelo daher willkommen, um mit ihm den Gewölbezwickel über der Türe zu füllen. Doch hielt er ihn, der nur durch eine typologische Beziehung ihm einfiel, außer der Reihe der anderen Propheten, die das Erlebnis der Offenbarung aufrüttelt und packt. Nur als einen lesenden, nackdenkenden Menschen sah er ihn, den die Gottheit nicht anweht. Erst Joel eröffnete für ihn den Reigen der Seher. Ihn beruft in der Aschermittwochs-Prophetie Gott dazu, seinem Volke ihn als den zu verkünden, der sich der Reuigen erbarmt und strenge straft, die Übles tun wider die Seinen. Isaias wird aus qualvollem Nachdenken durch eine Stimme geweckt, die von außen her ihm Aufklärung ankündigt: „Denn meine Gedanken," sagt in der fünften Prophetie des Karsamstags der Herr zu ihm, „sind nicht eure Gedanken, und eure Wege sind nicht meine Wege, sondern soviel der Himmel höher ist denn die Erde, so sind auch meine Wege höher denn eure Wege und meine Gedanken denn eure Gedanken." Ezechiel sollte der Begnadete werden, an dem das Gesicht selbst vorüberweht. Er durfte, wie es in der siebenten Prophetie gelesen wird, die „Auferstehung der Toten" schauen. „Und des Herrn Hand kam über mich," heißt es dort, „und führte mich hinaus im Geist des Herrn." Aus dem Buche Daniel entnimmt die zwölfte Prophetie die Erzählung von den drei Jünglingen im Feuerofen. Der Künstler erblickte den Propheten vor sich, wie er, ein Jüngling noch, sich als der Schreibende unter den Propheten sogleich zu Beginn seines Buches einführt und erinnerungsverloren festhält, was er erlebte: „et ambulabant in medio flammae laudantes Deum et

benedicentes Domino." „Und sie wandelten in den Flammen, Gott preisend und segnend den Herrn." Nur Jeremias, der Stellvertreter Baruchs, ward von Michelangelo für diese Reihe nicht in der Folge der Prophetien vorgesehen, sondern an ihren Schluß oder vielmehr hinter sie gesetzt. Er fand seinen Platz dem Altare so nahe wie möglich, als wünschte der Künstler durch eine mächtige Dissonanz den Schwung der prophetischen Stimmung nach ihrer Entwicklung zu dämmen und durch das schwermütige Dasitzen des Propheten der Klagelieder eine Fermate zu schaffen, ehe der Altar, ehe der Verheißene selber erreicht wird. Dennoch wies nicht bloß die künstlerische Überlegung des Meisters, sondern seine Inspiration durch die Prophetie aus dem Buche Baruch selber Jeremias diese Stelle zu, an der er wie ein Zeiger auf den Auferstehenden und sein sakramentales Fortleben in der Kirche wirkt:

> „Höre Israel die Gebote des Lebens. Wie kommt es, Israel, daß du im Lande deiner Feinde lebst? alt wirst auf fremder Erde? dich mischest unter die Toten? Du hast verlassen die Quelle der Weisheit. Wenn du auf dem Wege des Herrn wandeltest, würdest du im ewigen Frieden wohnen. Lerne, wo die Klugheit ist, wo die Tugend, wo die Vernunft: damit du zugleich auch erfahrest, wo langes Leben ist, wo das Licht der Augen und der Friede. Wer fand dessen Stätte? Und wer trat ein in den Genuß seiner Schätze? Wo sind die Fürsten der Völker, die Herrscher über die Tiere der Erde, ... die Silber und Gold sammelten ... und dessen nie genug besitzen konnten? Ausgerottet sind sie, und andere erhoben sich an ihrer Stelle. Ihre Söhne sahen das Licht und wohnten auf der Erde; aber den Weg der Zucht kannten sie nicht, und ihre Söhne lernten ihn nicht von ihnen ... Auch die Söhne Hagars, die die Klugheit der Welt suchen, die Händler und Fabulatoren: den Weg der Weisheit kannten sie nicht ... O Israel, wie groß ist das Haus Gottes und wie geräumig die Stätte seines Besitzes! Groß ist sie und hat keine Grenze: erhaben ist sie und unendlich. Dort lebten die Giganten von Anfang an, hoch von Wuchs, des Krieges kundig. Gott erwählte sie nicht, und sie fanden nicht den Weg der Zucht, deshalb gingen sie unter. Und sie hatten nicht den Weg der Weisheit, deshalb verdarben sie durch ihre Torheit. Wer ist in den Himmel hinaufgestiegen und hat die Weisheit geholt? Wer brachte sie aus den Wolken? Wer schiffte über das Meer und fand sie? Aber der alles kennt, kennt auch die Weisheit und hat sie durch seine Klugheit erfunden; der die Erde schuf zu ewiger Zeit und sie mit Tieren und Vierfüßlern erfüllte, der das Licht aussendete ... und dem es gehorcht ... Die Sterne aber ... sagten: Hier sind wir, und sie leuchteten ihm, der sie machte, mit Freuden. Dieser ist unser Gott, und keiner ist ihm zu vergleichen. Dieser fand den Weg der Zucht und überlieferte ihn Jakob, seinem Sohne, und Israel, seinem Auserwählten. Danach erschien er auf der Erde und wandelte unter den Menschen."

* * *

Die Liturgie gebraucht in ihrer altertümlichen Schlichtheit keine Akkorde. Sie erwähnt von den Gruppen vorchristlicher Persönlichkeiten, die uns in der Theologie und Kunst im Verein mit den Propheten begegnen, weder die Vorfahren des Herrn noch die Sibyllen. Michelangelo dagegen konnte kaum anders, als mit den Propheten zugleich diese sich vorzustellen. Zumal die Sibyllen waren der Kunst seiner Zeit unentbehrlich geworden, weil sie durch ihr Geschlecht und ihre Weibesart für das Auge wie für das Gefühl die Männergestalten ergänzten. Gewiß waren sie Heidinnen. Aber ihrer Einführung in eine christliche Kultstätte stand für das allgemeine Empfinden nichts im Wege: denn, wie Vergil im Inferno gegen Dante es ausdrückte,

„. . . die ehrende Erwähnung,
Die droben tönt, in deiner Welt, von ihnen,
Schafft Gnad' im Himmel, die sie so begünstigt."

Auch Michelangelo zog sie als ästhetisches Wertelement heran, ebensosehr, um die Wucht der Lebenskraft in seinen Propheten zu steigern wie um sie auszugleichen. Doch vertiefte er noch ihre Bedeutung und gesellte sie zu den jüdischen Sehern als Typen des metaphysischen sich Versenkens in die Geheimnisse der Weltordnung. Sie überlegen und sinnen, bis der höchststehenden unter ihnen, der Griechin, über dem Studium die Ahnung des Übernatürlichen aufsteigt. So hatten Michelangelos Vorgänger noch nie das Wesen der Sibyllen erfaßt. Für sie waren diese Frauen, wenn sie von ihnen mehr als Schönheit und Anmut verlangten, rein theologisch die Trägerinnen des Uroffenbarungsfunkens zu den heidnischen Völkern gewesen, Begnadigte Gottes ohne eigenes Verdienst, nicht die Musen Platons und Aristoteles', die Priesterinnen des königlichen Roms. Erst in der Sixtinischen Kapelle sollten sie im vollkommenen Sinne der Humanisten der römischen Hochrenaissance zu Symbolen der antiken Spekulation und des menschlichen Wissens werden. Eine wahrhaft künstlerische Parallelreihe zu den Symbolen des gotterleuchteten Schauens entstand dadurch. Der überlegene Charakter des Prophetentums gelangte zum ungezwungenen, packendsten Ausdruck.

Auch die Vorfahren Christi waren dem Künstler in die Erinnerung gekommen. Er war sich bewußt, daß Christus zur Hölle niederfuhr, um diese

seine Vorfahren mit sich in den Himmel zu nehmen. Aber sie bedeuten in der heiligen Schrift selber nur Namen: „Abraham zeugte Isaak, Isaak zeugte Jakob, Jakob zeugte Juda und seine Brüder, Juda zeugte Pharez und Saram mit der Thamar, Pharez zeugte Hezron, Hezron zeugte Ram . . ." Namen sind Schatten. Die zeitgenössische Kunst hatte sich nicht mehr mit ihnen beschäftigt, erst recht nicht der Humanismus. So drängte sie Michelangelo nicht in das Gleichmaß seines Propheten- und Sibyllenreigens; das künstlerische Bedürfnis, um dessentwillen er an den Sibyllen festhielt, war durch diese befriedigt.

* * *

Die Alten hatten den Propheten und Sibyllen Spruchbänder in die Hand gegeben, worauf sie messianische Weissagungen schrieben. Sie bezogen die Seher so mit dürftigen Mitteln, aber deutlich auf den Erlöser und charakterisierten sie als Führer zu Christus. Michelangelo konnte sich auf solch äußerliche Weise nicht helfen. Der geläuterte Geschmack, das strengere Denken der Geistesgenossen Julius' II. verwehrte ihm ebenso, daß er mit der Naivität mittelalterlicher Künstler als Schlußpunkt seines Propheten- und Sibyllenreigens den Herrn selber darstellte, wo es sich doch darum handelte, die Stimmung der Karsamstags-Liturgie durchzuführen. Noch währte die „Nacht der Erwartung"; die Stunde der Auferstehung war zwar nahe, aber noch nicht gekommen. Da bot sich Jonas, der Prophet von Ninive, dar, den er aus der Zahl der Propheten des Karsamstags ausgeschaltet hatte. „Denn gleichwie Jonas drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch war, so wird des Menschen Sohn drei Nächte und drei Tage mitten in der Erde sein." Die mittelalterliche Kunst und die Renaissance hatten Jonas nach und nach vergessen. Aber der altchristlichen Kunst war er als der alttestamentliche Typus des Erlösers um so teurer gewesen, und auch in der Theologie lebte das Bewußtsein von dieser seiner Bedeutung fort. Michelangelo sah ihn in einer alles Menschenmaß hinter sich lassenden Größe über dem Altare der Kapelle emporsteigen. Er wollte ihn kaum verhüllt, in der apollinischen Schönheit des Jünglingskörpers malen. Einige Jahre vorher hatte er sie auch dem Christus seines edelsten

Jugendwerkes, der Pietà in St. Peter, gegeben. Sie deuchte ihm von besonderer Weihe. Auf diese Art fand er für sein ganzes Werk an der bezeichnendsten Stelle die Beziehung auf den vom Tode Erstehenden. Die Anschauungsweise der Kirche verhalf ihm aber dazu, die Absicht, die er mit diesem Bilde verband, sogleich noch um vieles zu vertiefen und es auch zu der Liturgie in eine engere Verknüpfung zu bringen. Denn die Kirche verschmilzt gern die Vorstellung des auferstehenden Gottes mit der seines Ebenbildes, des durch die Auferstehung zum ursprünglichen Adel wiedererhobenen Menschen; sie nennt Christus oft den „andern Adam". Ebenso geht in der Liturgie das Harren auf den Erlöser, der Jubel über das Geheimnis seiner körperlichen Auferstehung beständig mit dem Gedanken an das Geheimnis der geistigen Auferstehung der Gläubigen und mit der Genugtuung darüber zusammen. Und so ward nun auch für den Künstler, indem er die typologische Beziehung des Jonas auf Christus entdeckte, der Prophet als Stellvertreter des Auferstehenden zugleich zum Symbol der Wiedergeburt der Menschheit, zum zweiten, zum neuen Adam. Ein Inspirationsquell sprudelte vor Michelangelo auf, der vom höchsten Nutzen für sein Werk werden sollte.

Sofort empfand er das Bedürfnis, die Bedeutung der Wiedergeburt, das lange Warten darauf in einem ganzen Kranze typologischer Bilder auszudrücken, zu betonen, zu variieren. Gleichwie die Liturgie jedes neue Element, das sie in ihre Komposition einführt, sofort auf dieses eine Ereignis hinleitet, so schwebte ihm vor, daß das Auge des Betrachters, welcher Bilderreihe des Gesamtwerks es auch folgen mochte, auf Gemälde treffen müßte, die ihm die Verherrlichung der Auferstehung als den Sinn und das Ziel des ganzen Deckenschmucks klar machten. „Und Gott sah ihre Werke (der Buße), daß sie sich von ihrem lasterhaften Leben bekehrt hatten; und es erbarmte sich seines Volkes der Herr, unser Gott." So schließt die Jonas entnommene Prophetie der Liturgie.

Diese Worte klingen wie das Motiv der vier „Rettungen des Volkes Israel", die Michelangelo dem Jonasbilde zunächst beifügte. Zwei davon dachte er als rechte Kreuzesbilder. Um das eine Kreuz wand er die eherne Schlange, die Christus selbst auf sich bezogen hat. An das Kreuz des anderen



Abb. 4. Federzeichnung eines Nachahmers nach Studien Michelangelos
zu der ursprünglich beabsichtigten Auffassung des Jonas im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Stockholm.
(Vorderseite des Blattes.)

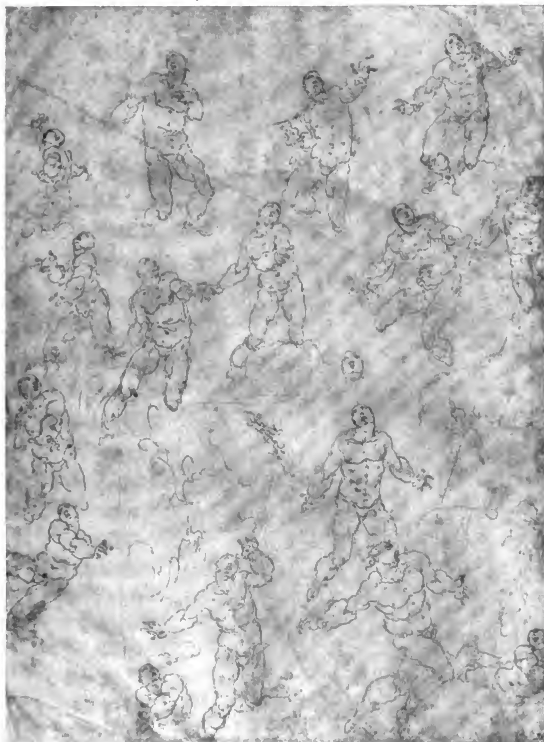


Abb. 5. Federzeichnung eines Nachahmers nach Studien Michelangelos
zu der ursprünglich beabsichtigten Auffassung des Jonas im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Stockholm.
(Rückseite des Blattes.)

heftete er Haman, den Großvezier Ahasvers. Er wählte damit einen Vorwurf, der wie ein Spott auf den heiligsten Tod der Weltgeschichte wirkt, und versinnbildete doch durch die beiden Kreuzesbilder im Verein, daß Gott sein Volk nicht nur erhält, wenn es büßend nach ihm ruft, sondern auch vor denen bewahrt, die es vom wahren Glauben ablenken und die Anbetung wie der Kämmerer für sich persönlich heischen. In zwei weiteren Bildvorwürfen, die er in dieser Verbindung seinem Zyklus einreihte, erläutert sich die typologische Beziehung selbst. Kaum ein zweiter Vorgang des Alten Testaments wird von jeher mit solcher Vorliebe auf die schuldlose Hingabe Christi gedeutet, wie das Opfer Abrahams. Anderseits gilt jene Nacht vor dem Auszug der Israeliten aus Ägypten, da sie auf Befehl des Herrn das Lamm schlachteten und verzehrten, als Vorbild der Osternacht und der christlichen Vorbereitung auf sie. Die Juden haben, wie es Gott ihnen vorschrieb, die Erinnerung an das Ereignis alljährlich auf Passah gefeiert. Auch der Heiland hat am Tage vor seinem Tode, dem Tage der Einsetzung des Abendmahls, mit seinen Aposteln dem Gesetze gehorcht; auf Passah selbst ist er gestorben. Die Kirche bestimmte beiden Geschehnissen je eine der zwölf Prophetien des Karsamstags, dem Opfer Abrahams die dritte und der Passahnacht die neunte. Dadurch war der Gedanke an sie in Michelangelo in aller Frische lebendig.

* * *

„Gott, der du den Menschen wunderbar erschaffen und wunderbarer erlöset hast . . .“

Michelangelos künstlerisches Bedürfnis hieß ihn in der Darstellung des ersten Adam, seiner Schöpfung und Schuld, ein Gegengewicht zu der inneren Wucht der Erlösungsbilder suchen. So formte sich in seinem Geiste eine dritte Bilderfolge, Historien nach den Typologien und Symbolen. Er wollte in ihr den ersten Menschen als Ebenbild des Schöpfers ins Leben rufen, wie Jonas als Ebenbild des Auferstandenen, und auch im Augenblick der Schuld nicht als Verderbten und Schwächling. In einem Gemälde der Erschaffung und einem des Sündenfalls sollte das zum Ausdruck gelangen. Getragen dachte er sie sich durch andere nicht minder große Bilder, wozu ihm die erste und

zweite Prophetie, inhaltlich die Höhepunkte der Karsamstagsliturgie, den Stoff gaben. Dort die Weltschöpfung, hier die Geschichte der Verschonung Noahs bei der Sintflut. Indem er an sie dachte, erklangen die wundervollsten Motive der Weihe-Riten in ihm wieder. Sind sie doch fast alle wie Feuerfunken aus dem Stein aus jenen beiden Prophetien entsprungen. Er sah den Diakon durch die Kirche schreiten, dreimal niederknien und jedesmal rufen: Das Licht Christi! Er erinnerte sich, wie eng im Ritus der Feuerweihe das Erscheinen des Lichtschöpfers am Anfange der Welt auf das Erscheinen des Lichtbringers in der Fülle der Zeit bezogen wird, und wie die herrliche Liturgie eben mit dieser Feuerweihe anhebt, weil die Kirche sich zunächst an den wenden will, dessen erstes Wort: Es werde Licht! gewesen ist. Da blitzte vor ihm ein Gemälde auf, in welchem er durch eine einzige Schöpfergebärde, durch das Aufstrahlen des Lichts aus dem schaffenden Gotte die ganze Welt, die Erde und die beiden Himmelslichter entstehen und in ihre Bahnen rollen lassen wollte. Nicht weniger befruchteten ihn im Hinblick auf die zweite Prophetie die Worte der Wasserweihe. Er knüpfte mit seinem Suchen und Gestalten, der Wasserweihe gemäß, nicht sowohl an das Schicksal des „einzigen Gerechten" als an die Vorgänge der Sintflut an. „Gott, der du die Vergehen der schuldigen Welt durch die Sintflut abwuschest, du hast in eben jener Ausgießung der Wasser schon das Sakrament der Wiedergeburt der Menschheit angedeutet: so daß in dem Mysterium ein und desselben Elements sowohl dem Laster ein Ende wie den Tugenden der Ursprung gesetzt wurde." Allmählich ist eine Epopöe der menschlichen Selbstsucht, mehr noch der menschlichen Nächstenliebe aus dem an jener Stelle der Wasserweihe sich inspirierenden Gemälde geworden. In die frühesten und keuschesten Blüten seines Gestaltens an dem Werke, in die tiefstliegenden, organisch wirksamsten Triebfedern seines Wachstums lassen die Bilder uns blicken. Immer und immer war es die religiöse Lyrik der Liturgie in Verbindung mit dem Pathos des Alten Testaments, die in dem Maße, als ihre Stimmungs- und Gefühlsinhalte die Empfindungszentren Michelangelos erschütterten, formgebend für die Einzelteile seines Entwurfes wurden. So fühlte er wohl schon gleichzeitig aus den Klängen des Hymnus der Wasserweihe noch ein anderes Bild aus den Tiefen seiner Vor-

stellungswelt emporsteigen, das sich untrennbar jenem zugesellte, worauf er die Erschaffung der Welt als eine einzige Anstrengung von vulkanischer Kraft darstellen zu können hoffte: Gott fliegt nach vollbrachter Weltschöpfung — denn er sah, daß sie gut war — segnend über das Meer dahin. „Gott, dessen Geist," so heißt es in der Liturgie, „über den Wassern im Anbeginn der Welt selber schwebte, so daß schon damals das Wasser von Natur die Kraft der Heiligung empfing . . . ."

Der Reiz der Karsamstags-Liturgie entquillt aus der Einheit der Stimmung und Idee. Sie fing an sich ebenso stark in dem Werke des bildenden Künstlers zu entfalten. Hier wie dort ist es die wunderbare Erschaffung und die wunderbarere Erlösung des Menschen, die einander gegenübergestellt werden. Hier wie dort sind beide Akte und alle ihre einzelnen Bestandteile in innere Verbindung und Einklang gebracht, indem sie gleichmäßig auf das Mysterium der Wiedergeburt durch die Auferstehung Christi und die Taufe hingeordnet werden. Michelangelo wollte die Darstellungen der ersten und zweiten Prophetie den Bildern des ersten Menschen wie Flügel anfügen; er bezog sie durch die schönsten Motive der Wasserweihe auf die Taufe. Er wollte das Bild des wiedergeborenen Menschen mit einem Kranze von Bildern umgeben, und er wählte deren Inhalte so, daß sie auf die Erlösung durch den Auferstehenden hindeuteten.

* * *

Aber auch das sehnsüchtig leise Rufen der der Taufgnade nicht Gewürdigten, das den Ritus der Wasserweihe durchzieht, war in Michelangelos Seele nicht verhallt. Sie war von Natur zu versonnen und zu barmherzig, als daß sie nicht darauf hätte hören sollen. Er dachte nicht daran, die Unseligen vorzudrängen; er suchte vielmehr nach einem Platze für sie, der ebenso bescheiden war wie der, den sie in der Liturgie einnahmen. Aber soweit er schon überlegte, nicht nur wo, sondern auch wie er die einzelnen Bilderkreise zur Anschauung bringen wollte, mußte er sofort Leben und Geschichte mehr zu ihrem Rechte verhelfen, als die Liturgie es tut. Sie verweilt nicht bei der Verzweiflung der Geschlechter, die unter Juden und Heiden ohne Hoffnung starben. Ihre Erwartungsstimmung ist dafür zu zuversichtlich. Aber

mehr noch trägt ihr Charakter als Gesang und Musik schuld daran, der die weniger kräftigen unter ihren Elementen leicht in bloßes Gefühl auflöst. Die konzentriertere und plastischere Weise des Malers hinderte Michelangelo ihr hier zu folgen. Indem er aber seine eigenen Wege einschlug und sich das Weh der Ärmsten vergegenwärtigte, wie es seiner Gemütsart entsprach, was war natürlicher, als daß er da Dante begegnete, der vor ihm seine Sympathie den schuldlos Verstoßenen zugewandt hatte? Die „Göttliche Komödie" war für ihn wie für jeden Florentiner der Renaissance ein seinem Geiste jederzeit ebenso gegenwärtiges Reich religionsgeschichtlicher Symbole der vor- und nachchristlichen Zeit wie die Liturgie selber. Und wie Dante im vierten Gesang des Inferno das Geschick der unerlöst Gebliebenen zeichnet, gibt er die Schilderung eines der unvergeßlichsten Gesichte, die er in seinem Innern schaute:

„. . . . nichts will dem Blick sich zeigen,
Als Nebel, wallend, Meereswogen gleich . . .
‚Folg mir, der Weg ist weit!' — und so betreten
Den ersten Kreis wir, der den Krater säumt:
Kein Stöhnen hört' ich hier und auch kein Weinen —
Nur Seufzerhauch mocht' ich zu fühlen meinen.
Es hatte Schmerz, nicht Qual, das Volk zu tragen,
Das Kopf an Kopf hier stand, Mann, Weib und Kind.
Der gute Meister sprach: ‚Du säumst zu fragen
Nach diesen dort, sonst hiermit so geschwind?
So laß denn, eh' du weiter gehst, dir sagen,
Daß Ungetaufte dies, nicht Sünder sind.
Nur deshalb blieben sie an diesem Orte,
Weil ihnen fehlte deines Glaubens Pforte —
Die, welche lebten, ehe war erschienen
Das Heil der Welt, deß' Diener nun du bist,
Vermochten Gott geziemend nicht zu dienen,
Sogar der Tugend fehlte doch: der Christ!
Wir sind verdammt — auch ich ja unter ihnen —
Zur Sehnsucht drum, die ohne Hoffnung ist!'
Mich traf das Wort . . . ."

* * *

Es muß Michelangelo bis ins Innerste seines Wesens erregt haben, als die Klänge der Karsamstags-Liturgie also in der Stille seiner Werkstatt in

seiner Seele sich gestalteten. Ihr überirdischer religiöser Gehalt und ihre berauschend schöne Poesie öffneten ihre Geheimnisse vor ihm und gaben sich ihm zu eigen, daß er sie nach seinem Schöpferwillen forme, wie er wolle. „Die Malerei ist eine Musik und eine Melodie, die nur der Intellekt fühlen kann. Sie ist eine edle und devote Sache, weil sie Gottes Werk nachbildet und darin mit dem Amt des unsterblichen Gottes selbst wetteifert."

II.

Widerstand des für eine große geistige Schöpfung ungeeigneten Platzes des Werks. Zorn des Künstlers über die Fresken der Quattrocentisten (die 4. und 11. Prophetie ihm vorweggenommen), Erwägungen des Papstes. Überwindung des Widerstandes Hergebrachte Einwendungen dagegen unter Nichtbeachtung des Unterschiedes zwischen dem Entwurf und der schließlichen Ausführung des Werks. — Der dekorative Aufbau des Gemäldes: Entwicklung desselben aus der Gliederung der Längswände. Auf den in die Kapelle Eintretenden als erstes eine rein dekorative Wirkung der Decke erstrebt. Allmähliche Überleitung aus ihr zum Bewußtwerden des geistigen Gehalts der einzelnen Bilderreihen; erzielt durch die Scheinarchitektur einer Tempelhalle, die mit Widderköpfen als einzigem Ornament und mit Kränzen zur Osterfeier geschmückt wird. Die Bedeutung dieser Architektur für das Verständnis des Gemäldes, verglichen mit derjenigen der Jenseitskonstruktionen Dantes. Gegenüberstellung der Bilder in der Mitte der Decke und der Bilder der Altarwand. Das Kolorit und die Lichtbehandlung. — Ideeller Aufbau des Gemäldes auf den typologischen Bildergruppen der Wölbung der Querwände: 1. Die Altarwand. Beziehung des Weltschöpfungs-Triptychons auf Jonas (Welt- und Ostermorgen). Ausgestaltung der Triptychen; Hinordnung aller anderen Bilderreihen auf die Altarwand, der Propheten und Sibyllen auf Jonas, der Lünetten auf die Passahnacht und Abrahams Opfer, der Historien durch Einfügung der Erschaffung Evas, des Ecce Homo-Typus und der Medaillonbildchen der Königsgeschichte auf die Himmelfahrt Eliä und das letzte Opfer Davids. 2. Die aus Türwand. Ihre „Rettungen", Zacharias als Typus des bejubelten, die Schmach Noahs als Typus des verschmähten Christus der Passion, das Lünettenpaar mit den Typen der drei Völkerfamilien der Schrift. — Ergänzung des Tempelschmucks durch die Inschrifttafeln in halber Tempelhöhe (die „Vorfahren").

NICHT um die Liturgie, die ihn entzückte, zu illustrieren, ließ der Künstler Bildmotiv auf Bildmotiv aus ihr auf sich wirken und zu Reihe um Reihe sich zusammenschließen. Vielmehr, weil die Architektur der Decke in ihm bestimmte Raumempfindungen weckte und diese Räume von ihm nach seiner

künstlerischen Eigenart ausgefüllt zu werden begehrten, hatte er sich den Inspirationen der Liturgie willig hingegeben. Nun allerdings flossen ihm ihre Anregungen überquellend reich entgegen. Da scheint es in Michelangelo zu einer kurzen, aber heftigen ersten Krisis seines Werkes gekommen zu sein. Sie entsprang aus dem Gegensatze zwischen dem für die Malerei bestimmten Orte und der Absicht des Künstlers, eine nicht nur dekorativ wirksame Schöpfung auszuführen. Der Papst hatte für den hochgelegenen, schwer zu besichtigenden Mittelplan der Decke nichts als eine Dekoration gewünscht: sie brauchte nur als festlich und schön gewürdigt, nur genossen zu werden. Michelangelo hatte eine solche Aufgabe nicht genügt. Er dachte an ein Werk, das betrachtet zu werden verlangte. Aber es widerstrebt dem natürlichen ästhetischen Empfinden, eine Decke zum Träger von Historienbildern zu machen. Seiner jählings wachsenden Lust an der Arbeit wäre es wohl recht gewesen, den ganzen Kapellenraum zur Verfügung zu haben. Die Fresken der Quattrocentisten an den Wänden engten ihn nicht bloß auf die Decke ein. Sie erschwerten ihm auch, die sich frei ausgebende und begeisterte Stimmung der Vorostern durch die Kapelle zu verbreiten: denn sie verfolgten einen andern Zweck und verherrlichten ehrerbietig die Autorität des Papsttums. Nicht minder regte ihn wider sie auf, daß sie ihn in der Benutzung der liturgischen Inspirationen behinderten. Sie hatten ihm den Gegenstand der vierten und elften Prophetie, den Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer und das Testament Moses', vorweggenommen, und dabei bildete die vierte ein bevorzugtes Motiv sowohl der Kerzen- wie der Wasserweihe, forderte die elfte zur Wiedergabe ihres Geschehnisses im Bilde heraus. Da mag den Maler denn jener Zorn gegen die Fresken angewandelt haben, von dem uns berichtet wird, und worin er sie allesamt von den Wänden der Kapelle herunterschlagen wollte. Hat aber auch Julius II. in seiner Größe Verwandtes mit dem Künstler empfunden? Vasari erzählt es in der Tat von ihm: „Während er schon Hand daran gelegt hatte, die Kartons für die Decke zu machen, überlegte der Papst noch, daß man die Fresken zerstören sollte, die die Meister vor ihm zu Sixtus' Zeit gemalt hatten, und er schloß ab, daß er für all dieses 15000 Dukaten erhalten sollte, welcher Preis durch Giuliano da

Sangallo vereinbart wurde.“ Die Nachricht steht in der ersten Ausarbeitung vom Jahre 1550 und geht deshalb vermutlich auf den Sohn Sangallos zurück, der manches zutreffend wußte, freilich mehr noch mitteilte, was der Familienlegende seinen Ursprung verdankte. Genug, Michelangelo wie Julius unterdrückten die Regung wieder, wenn sie sie je Herr über sich werden ließen. Es blieb dabei, daß der Entwurf auf die mittlere Deckenfläche, die Wölbung und die Lünetten eingerichtet werden sollte. Der Künstler hat auch so die Schwierigkeiten gemeistert.

Oft wird das bestritten. Noch niemand scheint sich, die Liturgie im Sinne, überlegt zu haben, worauf die einheitliche Inspiration des Deckengemäldes für den dekorativen wie ideellen Teil beruht. Die einen sagten, daß Michelangelo mit den technischen Möglichkeiten, wie das Problem einer ausgedehnten Deckenmalerei sie eröffnet, souverän spielte. Andere behaupteten, als wenn ihm echtes Kunstempfinden fremd gewesen wäre, daß er den dekorativen Zweck seines Werkes über dem ideellen vernachlässigte. Man wird nichts von dem glaubwürdig finden können. „Das ist das Wunderbare an den Werken dieses Mannes,“ urteilt ein Forscher, der Michelangelo sein Leben weiht, „daß sie meist auf den ersten Blick befremden, ja unnatürlich aussehen und doch das Ergebnis ungewöhnlicher künstlerischer Weisheit und einer fast rücksichtslosen Konsequenz in der inneren wie äußeren Durcharbeitung sind.“ Allerdings ist die Einheit des Entwurfs für die Decke durch besondere Umstände und durch die Ungunst der inzwischen verflossenen Jahrhunderte nicht leicht mehr zu erkennen. Die Malerei ist heute in einem verstümmelten Zustande. Michelangelo persönlich ist über der Arbeit von der Grundidee abgewichen und hat später einen Teil der Bilder um des „Jüngsten Gerichtes“ willen zerstört. Nicht minder beeinträchtigt uns die kunstgeschichtliche Verbildung unserer Augen; sie suchen sofort nach den Einzelheiten der Decke, die sie kennen, und bemühen sich dann erst um einen Gesamteindruck. Dennoch läßt sich noch immer durch ernstes Nachempfinden dessen, was uns erhalten blieb, unter Zuhilfenahme von Skizzen und Stichen für die vernichteten Bruchstücke die einheitliche Absicht des Künstlers erweisen. Ging doch Michelangelo nie einem Problem aus dem Wege! Immer trachtete er danach,

es zu bemeistern. Ein halbes Jahrhundert, nachdem er die Decke gemalt hatte, als er die Erfahrungen seines Lebens gern in Sentenzen zusammenfaßte, pflegte er den Jüngeren zu sagen, „nur die Darstellungen seien gelungen, an denen keine Spuren des künstlerischen Ringens sichtbar würden, die also mit so großer Künstlerschaft ausgeführt wären, daß sie (wie die Bäume des Feldes) natürlich gewachsen und nicht durch Künstlers Meisterwerk entstanden schienen". So ist er denn auch an den Entwurf der Decke, als er den Entschluß gefaßt hatte, sich auf sie zu beschränken, mit der Künstlerachtung vor den besonderen Bedingungen herangetreten, die der dem Werke bestimmte Platz ihm auferlegte. Er war zunächst darauf bedacht, ihm eine dekorative Wirkung zu sichern. Nur allmählich sollten jene künstlerischen Vorstellungen seelischen und geistigen Gehalts, epischer und dramatischer Wirkung, welche die Liturgie in ihm ausgelöst hatte, aus den Tiefen seiner Schöpfung hervordringen.

* * *

Michelangelo begann damit, die architektonisch in ihrer Einförmigkeit langweilige Deckenfläche durch Teilung in verschieden gestaltete Felder zu beleben. Langgezogene Rechtecke und Rechtecke, die der Quadratform angenähert sind, wechseln mit Kreisen und Halbkreisen. Einige Dreiecke stehen auf ihrer Basis, andere auf der Spitze. Nischen und Flächen, Gurte und Säulen folgen sich unaufhörlich. Aber über ihrer Verteilung waltet die strengste Symmetrie. Sie ist aus der Gliederung der Fenster an den Längswänden der Kapelle entwickelt, und so erzeugt die Menge der Figuren kein Durcheinander, sondern sie tragen und balanzieren sich in rhythmischem Wechsel gegenseitig. Ihr mannigfaltiges und immer sich wiederholendes Spiel hoffte er bei der Ausführung durch die Hilfsmittel der Zeichnung und Farbe noch reicher zu mischen, noch stärker zur Geltung zu bringen. Es kam ihm zugute, daß er die meisten Einzelbilder in Kreisen anzuordnen vermochte. Ihre Folgen verlaufen sich vor unserem Auge, solange es im Banne des Gesamteindrucks steht, in sich selber. Sie geraten darüber in eine wellenartige Bewegung, indem die dekorativen wie Stimmungsmotive der ersten Hälfte der

Decke, selbst die der Propheten- und Sibyllenpaare, in umgekehrter Abwandlung in der zweiten wiederkehren. Die Welle steigt von der Eingangswand zur Mitte auf und fällt zur Altarwand abwärts. Jede Einzelwirkung und der ganze geistig-religiöse Gehalt des Werkes erscheint für die ersten Augenblicke der Betrachtung aufgelöst. So war es die Meinung des Künstlers. Verschwenderischer Auftrag von Gold und gelber Farbe mußte durch seinen Glanz dem dekorativen Eindruck vollends zum Übergewicht helfen. Der Beschauer sollte sich zunächst an dem Genusse einer abgewogenen Flächenverteilung, einer harmonisierten und doch prächtigen Farbengebung und einer Formenwelt erquicken dürfen, die durch das ununterbrochene, geschmeidige Sichabstoßen und Wiedervereinigen ihrer Linien einen nicht auszukostenden, funkelnden Reiz auf das Auge ausübte. Es war eine Idee, die mehr Farbig-Musikalisches als Bildnerisches hatte.

Ihr gemäß wies der Meister nun den Bilderreihen ihre Plätze an. Fixiert waren von Anfang an die Räume für die Paare der Propheten und ihrer Begleiterinnen. Was diese Räume, die mächtigen Gewölbezwickel, von der Wölbung frei ließen, konnte für die wichtigsten Bestandteile des dekorativen Rahmenwerks benutzt werden. In den zurückliegenden, zumeist wenig sichtbaren Fensterbekrönungen zu Füßen der Prophetenreihe erhielt das ungetaufte Volk seine Unterkunft. Die Altarseite nahm das Symbol der Wiedergeburt und die Mehrzahl der typologischen Bilder auf. Sie sind so verteilt, daß die hervorragendsten unter ihnen in den Kreis der Propheten- und Lünettendarstellungen eingereiht erscheinen. Der Künstler entzog sie damit der vorschnellen Aufmerksamkeit des Betrachters, dessen Blick beim Eintritt in die Kapelle zuerst auf sie fällt, und bewahrte sich die Möglichkeit für später, sie als einen der Brennpunkte seines Werkes aufglühen zu lassen. Für die Geschichtsbilder wählte er den Mittelplan der Decke vom Altar bis zum Eingang. Der Plan ward von ihm in neun Felder wechselnder Größe geteilt, in die er die Bilder drängte, so daß scheinbar willkürlich immer ein kleineres Bild einem großen folgte. Außerdem löste er ihre Gesamtzahl noch in drei Gruppen von je drei Gemälden auf. Jede erhielt durch die regelmäßig sich ändernden Maße der Felder die Form eines Triptychons. Auch dies

geschah um der Sicherung des ersten Eindrucks willen. Indem jedoch den Triptychen zu beiden Seiten nur je ein großes Feld, dem mittleren aber zwei große Felder zufielen, bereitete der Künstler dieses unmerklich derart vor, daß die Bilder von Adams Erschaffung und Sünde wie von selbst hineinwuchsen. Wie die Altarseite, wurde so auch die Mitte der Decke als Träger eines der beiden Haupt-Bildinhalte vorgesehen, auf die Michelangelo den ganzen Zyklus geistig angelegt hatte. Aber im Unterschied von den Jonas-Bildern über dem Altare ordnete er die Bilder des ersten Menschen zwar ebenfalls für den ersten Anblick in eine lange Reihe ein, diese Reihe selbst jedoch zog er nicht in das Gewoge der Kreise. Sie bildet eine gerade Linie und ruht in sich. An ihrem Rahmengerippe scheint der Aufbau des ganzen Deckenschmucks zu hängen. Dadurch fesselt sie nach und nach unsern Blick, der dem welligen Charakter der Dekoration gemäß vor- und rückwärtsgleitet, und bestimmt ihn, nun sich auch auf- und niederwärts zu orientieren. Da enthüllt ihm denn Michelangelo plötzlich, daß all diesem Gepränge ein tieferer Sinn eignet. Nachdem es uns in festlich erhöhte Stimmung versetzt hat, geleitet es uns weiter zu dem Grundgedanken des einzigartigen Werkes.

* * *

„In hohem Frohlocken erhebe sich der Chor der Engel des Himmels! Entzücken walle durch die Geheimnisse Gottes! Überall erklinge die Stimme himmlischer Wonne, wert des Sieges eines solchen Königs! Es freue sich die Erde des sie umstrahlenden Glanzes, und erleuchtet vom Lichte des ewigen Königs, fühle sie sich befreit von den Finsternissen der Nacht. Es freue sich unsere heilige Mutter, die Kirche, umflossen vom Schimmer des Lichts, und die Halle dieses Tempels ertöne vom Jauchzen des Volkes!"

Et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Vor dem aufwärts gerichteten, mit der Fülle der Figuren, Linien und Farben vertrauter werdenden Blicke streckt sich die Decke nach allen vier Wandseiten empor. Die zwölf Gewölbezwickel wandeln sich um in architektonisch stark betonte Nischen, eine in Zeichnung und Farbe diskret gehaltene Nachahmung eines antiken Tempelbaus wird kenntlich, den der Künstler unter Inanspruchnahme der breiten, quer über die Decke hinlaufenden Gurte schuf. Michelangelo fertigte

damit sein zeichnerisch-architektonisches Meisterstück. Er hatte diese selben Gurte eben erst benutzt, um dem Eintretenden eine Gebälkkonstruktion vorzutäuschen, von der getragen, die Decke behaglich und sicher auf den festen Mauern der Kapelle zu lagern scheint. Nun brauchte er sie mit einer unbegreiflichen Kunst zum ganz entgegengesetzten Zwecke, um jene Vorstellung wieder aufzuheben, das lastende Gewicht der Decke wegzuhauchen. Mit der Hilfe des Pinsels setzte er dem unteren Stockwerk der Kapelle, das ihm für seine Malerei nicht mehr zur Verfügung stand, jenen antiken Tempelbau als zweites Stockwerk auf, weiträumig und hell wie ein Hypäthraltempel, in welchem nun seine Phantasie unbehindert ihre Gemälde schaffen und anordnen konnte. Durch solche doppelte Verwendung der Gurte erklärt es sich wohl vor allem, daß der Künstler die ihm wichtigere Vorstellung, die sein Werk in uns hervorrufen sollte, hinter der ersten eines gefälligen und glänzenden Deckenschmucks verheimlichen konnte, bis der Beschauer ganz in die Kapelle eingetreten, entzückt und empfänglich für ernsteren Genuß geworden ist. Doch darf niemand diese Scheinarchitektur bloß dahin werten, daß sie dem Maler den großen, freien Raum für seine Malerei geben sollte, den die Längs- und Querwände der Kapelle ihm verweigerten. Sie hat vielmehr auch ihren selbständigen Zweck im Organismus des Gesamtwerkes und ihre innerliche Beziehung zu seiner künstlerischen Grundidee. Wer in Dantes Göttliche Komödie eingedrungen ist, weiß, welche Bedeutung der Dichter der örtlichen Bestimmung der von ihm erzählten Vorgänge beilegte. Sie sind wie das Rückgrat seiner Dichtung, deren tieferer Sinn dem entschwindet, der auf sie nicht achtet. Michelangelo stand dem Mittelalter schon ferner als Dante; aber das Anlehnungsbedürfnis an genaue örtliche Voraussetzungen empfand er noch ebenso stark wie jener, als er seinen ersten symbolischen Gemäldezyklus mit einer Religion und Kultur umspannenden Kraft zu entwerfen versuchte.

Auf das Gesimse des Tempelbaus setzte der Meister lebensprühende Jünglinge, Urbilder männlicher Schönheit. Sie halten und befestigen blinkende Bronzeschilder mit Tüchern und zieren die Krönung des Tempels von Kapitäl zu Kapitäl mit Girlanden von frischem Eichenlaub zur Osterfeier. Es ist das eine Merkmal, in welchem die Bestimmung dieser Architektur, der tiefere

Zweck der gesamten Dekoration der Decke, die Vorosternstimmung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Das andere ist ein Widderkopf, den der Künstler als einziges der Tierwelt entlehntes allegorisches Motiv in regelmäßigen Abständen unter den Bronzeschildern wiederholte. Er deutet wie der Widder beim Opfer Abrahams auf das Opfer Christi hin. „Haec sunt enim festa paschalia", betet die Kirche bei der Kerzenweihe, „in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur." „Denn dies ist die Feier jener Ostern, an welchen das wahre Lamm geschlachtet wird, mit dessen Blut die Pforten der Gläubigen geweiht werden." In den Nischen der Tempelhalle sitzen die Wände entlang, wie in einem Chorgestühl, die Propheten und Sibyllen, zum großen Teile vecchioni, che lo spirito alto erige, invitti dal tempo. Am Fuße der Säulen ruht und hockt das Volk, Gruppe um Gruppe.

Die Halle scheint ungedeckt. Über den Teil, der der Eingangswand benachbart ist, spannte der Künstler, figurierten Teppichen ähnlich, die ersten Historienbilder, das Triptychon der Sintflut und das große Bild des Sündenfalls, bis zur Mitte der Halle hin. Weiterhin aber ließ er, nach der Altarseite zu, den Blick in den Himmelsraum frei. Auf die Jünglinge, die dort tätig sind, fallen von oben her schwarze Schatten und helle Lichter wie von wechselnder Wolkenbeleuchtung. Ihre Haare flattern im Sturm. Denn dort sah Michelangelo in unabschätzbarer Ferne die vorzeitlichen Gesichte des ersten Kapitels der Genesis vorüberwehen — ihrem Inhalte nach uns von Kindertagen her vertraut, in ihrer jähen Wirklichkeit uns dennoch hier erschreckend — die Erschaffung des Menschen als Ebenbild Gottes auf der Höhe der Gebirge, damit er herabschauend auf die Gefilde und die Meere sie sich untertan mache, das segnende Schweben Gottes über den Wassern und die Schöpfung der Welt.

Bis hierhin sollte das Auf- und Abtönen der dekorativen Motive den Besucher der Kapelle, erst rauschend und prächtig, dann kosend und sacht wie Orgelspiel bei der Stillmesse, begleiten. Nun mochte es verklingen. Der Künstler brauchte Rücksichten, die ihm durch den ungewöhnlichen Platz seiner Bilder auferlegt worden waren, nicht mehr zu nehmen. Die zwei mittelsten

Gewölbezwickel und die durch sie zusammengehaltenen beiden großen Mittelfelder der Decke schlossen sich vor seinen Augen so zusammen, daß sie sich wie eine mächtige Querachse durch die Decke legten und gleichsam die Basis eines Dreiecks wurden, dessen Spitze über dem Altare Jonas bildete. Sie waren schon für die bedeutsamen Gemälde von Adams Erschaffung und Schuld, für Ezechiel, der das Gesicht der Auferstehung von den Toten hatte, und für jene Sibylle vorbehalten, die den Römern die Fülle der Zeit weissagte. Nun richteten sie sich auf denjenigen, dessen alttestamentlicher Typus der Prophet von Ninive ist. „Gott," so betet die Liturgie, „der du den Menschen wunderbar erschaffen und wunderbarer erlöset hast." „Glücklich" preist sie die Schuld Adams, weil sie eines solchen erhabenen Erlösers gewürdigt ward. Eine ungemeine Erregung kam über alle Glieder der Decke, die zwischen den Mittelfeldern und dem Bilde des zweiten Adam liegen. In ihnen verpflichtete der dekorative Zweck der Komposition den Künstler, die bloß schmückenden wie die Stimmung schaffenden Motive aus der ersten Hälfte der Decke zu wiederholen. Michelangelo steigerte dabei ihre Verhältnisse und ihren Ausdruck zu wahrer Großheit. Die dekorativen Motive gerieten ihm unter dem Stifte in Brandung. Das seelische Leben der symbolischen Glieder des Werkes entwickelte eine erschütternde Intensität. Die Gewalt der in der Ferne vorüberbrausenden Schöpfungsgesichte ward so außerordentlich, daß durch sie Jonas selbst und sein typologischer Bilderkreis an der Altarseite in eine Atmosphäre der Unendlichkeit und Überirdischkeit entrückt wurde. Wenn der Blick des Betrachters alle Teile der wunderbaren Decke in sein Gesichtsfeld aufgenommen und wenn ihn die Vorosternstimmung über dem Beschauen und Genießen ihrer Schönheit durchdrungen hat, dann sollte ihm durch den Propheten von Ninive die Bedeutung der festlichen Dekoration vollends aufgehen. Mit aller Strenge stellte Michelangelo jetzt die Gewölbeflächen über dem Altare als einen für sich abgegrenzten, zur Aufnahme eines eigenen Inhalts bestimmten Raum hin. Umleuchtet von einer lichten Atmosphäre, als zöge hinter ihm der Morgenstern am Himmel herauf, erschien hier in der Mitte der Wölbung der alttestamentliche Typus des Auferstehenden, das Symbol der Wiedergeburt, gleichsam als Reflex des Sakraments auf dem Altare. Die typologischen Bilder

der dritten und neunten Prophetie und die beiden Kreuzbilder aus den „Rettungen" ordneten sich um ihn wie Strahlen.

Dämmerlicht durchdringt von dorther die Kapelle. Michelangelos Absicht war von Anfang an, sich einer gewissen Buntheit zu befleißigen, deren Tinten dennoch wie alles an dem Werke in Harmonie zusammenfließen sollten. Die Farbeneindrücke sollten noch rascher als das Spiel der Figuren und Formen wechseln. Nirgends durfte sich eine Lokalfarbe vordrängen. Lieber ließ er die Himmelsfläche über den Schöpfungshistorien fahl, als daß er sie weithin mit einer so leuchtenden und herrschenden Farbe wie Ultramarin bedeckte. Auch andere Farben solcher Art vermied er. Gelb und Gold dagegen, das blinkt und ziert, verwandte er häufig. Nun aber, da er den Entwurf der Decke bis zum Altare im großen vollendet hatte, brachte er die ganze Farbenwelt seines Gemäldes unter die Wirkung des Lichts der Morgenstunde. Es ist hell, färbt aber nicht. Es lichtet alle Schatten auf, dekoloriert dagegen oder bricht die Lokalfarben. Es erzeugt eine reizvolle Bewegung im Kolorit und verleiht ihm doch eine vornehme Diskretion. Es wirft tausend Reflexe über den Mittelplan und die Wölbungen und verbreitet einen alle Farben vereinigenden, grauen Dämmerungsschimmer über sie.

* * *

Geschieht es unter dem Eindruck dieses schimmernden Morgenlichts, daß der Betrachter zuerst wahrnimmt, wie sich all die Bilderreihen und -kreise die Decke entlang auf Jonas und die ihn umgebenden Gemälde hinordnen und kraft ihres geistigen und Stimmungsgehalts Strömen gleich zu ihm hindrängen?

Nur die Weltschöpfungsgeschichten des Mittelplans bleiben in ihrer unendlichen Ferne. Eine engere Beziehung jedoch weist auch von ihnen auf den Propheten über dem Altare. Sollte das Hauptbild des ihnen vorbehaltenen Triptychons den verherrlichen, der da die Welt und ihre Ordnung schuf, indem er zu der Sonne und den Sternen sprach: Es werde Licht! so erfand der Künstler für das dem Hauptbilde altarwärts noch vorliegende Feld ein Motiv

vorbereitender Schöpfertätigkeit Gottes: Gott befreit aus den Finsternissen des vorweltlichen Chaos die vage, blasse, sich zerstreuende und doch lichte Dämmerhelle des Weltmorgens, wie an der Wölbung unmittelbar darunter auch erst die Morgenstunde der Ostern heraufzieht. Das Triptychon wurde dadurch zugleich ein in sich geschlossenes künstlerisches Ganzes. In der göttlichen Schöpfungstat des zentralen Bildes sollten sturmesgleiche Kraft und unendlich sich ausbreitende, licht- und ordnungbringende Wirkung, über Raum und Zeit erhaben, in Eins vereint erscheinen. Damit jedoch diese, die Einheit von Gottes Willen und Leisten nachahmende Größe des Vorgangs uns Erdgeborenen vollkommen faßbar und bewußt werde, legte ihn der Künstler auf den Flügeln des Triptychons, ohne daß wir uns darüber Rechenschaft zu geben brauchen und unsere Illusion beeinträchtigt wird, in seine beiden Elemente räumlich wie zeitlich auseinander. Auf dem Bilde des dämmernden Weltmorgens löst sich die göttliche Energie aus, auf dem der Wasserheiligung verschwebt der Geist der Ordnung und des lichten Friedens.

Jonas selbst, wenngleich er vom Künstler durch seine äußere Darstellung und symbolische Bedeutung aus der Folge der Propheten völlig ausgeschieden wurde, wirkt dennoch als ihr natürlicher Mittelpunkt nicht nur durch seinen Platz in einem Zwickel, nicht nur durch einen unaustilgbaren Rest seiner prophetischen Persönlichkeit, sondern vorzüglich als Typ desjenigen, der der Prophet der Propheten gewesen ist. So gipfelte die Doppelreihe seiner Genossen und ihrer Begleiterinnen in ihm.

Die nächst Jonas wichtigsten Bilder der Altarwand sind das Opfer Abrahams und die Passahnacht. Der Künstler brachte sie in der Bekrönung des Fensterpaares dieser Seite unter. Es war ein Ehrenplatz. Der Aufbau der Kompositionen der Altarwand ruht auf ihren Rundbogen. Sie sind von den sechzehn Fensterbekrönungen des Kapellenraums allein deutlich sichtbar und in Hinsicht auf bequemes, klares Gesehenwerden sogar bevorzugt. Aber ihre Architektur duldete nicht, daß einheitliche, historienähnlich wirksame Darstellungen für diese Bilder entworfen wurden. Sie ist für den Maler noch weniger brauchbar, als die der Fensterbekrönungen an den Längswänden. Diese gliedern sich immerhin in je eine fächerförmige Lünette und eine sich

spitzbogig aus ihr entwickelnde, die Teile zusammenhaltende Stichkappe. Den Bekrönungen der Altarfenster fehlt die Stichkappe ebenso wie denen der Türwand. Ihre Komposition und damit auch ihr inneres Leben mußte dem dürftigen Schema aller anderen Fensterbekrönungen mit ihren Einzelgruppen eines müde harrenden Volks ohne jede Verbindung angepaßt werden. Eben dadurch wurden sie jedoch den übrigen verwandt und instand gesetzt, auch diese zweite Doppelreihe in die Altarwand münden zu lassen. Bei der Passahnacht gelang es dem Künstler leicht, den Vorübergang zu versinnbilden, indem er zwei auf verschiedene Weise wartende Gruppen darstellte; die Vorstellung des nächtlichen Harrens konnte durch die Nuancierung des Motivs nur deutlicher werden. Entsprechend auch die Komposition der Nachbarlünette mit dem Patriarchen und dem kleinen Isaak zu teilen, war wesentlich schwieriger. Sie ist ihm später zur Klippe geworden.

Zuletzt führte Michelangelo die Historien vom Sündenfall und von der Sintflut zum Altare zurück. Noch bildeten sie freilich nicht einmal unter sich eine Reihe, und ihre Triptychonform schien sie für immer voneinander trennen zu müssen. In jedem der beiden Triptychen hatte er noch ein kleines Feld für eine Darstellung frei. Zwischen die beiden großen Bilder von Adams Schöpfung und Fall schob er eine Erschaffung Evas ein. Er bewirkte durch die Einfügung des Weibes die herkömmliche psychologische Verknüpfung zwischen Schöpfung und Fall. Für das Sintfluttriptychon hatte er sich als Vorwurf des Hauptbildes den Untergang der Giganten ausgesucht. Er sah in ihm, angeregt durch die Symbolik der Wasserweihe, zugleich das Ende des Zeitalters der Verderbnis und den Ursprung der Zeit der Tugend. Zwei einander entgegengesetzte Leitmotive sollten also dem Bilde seinen seelischen Inhalt geben. Nach der Analogie des Triptychons der Weltschöpfung ließ er sie in den beiden kleinen Flügelbildern jedes für sich noch einmal mit- und nachklingen: das eine auf dem inwendigen Flügel in einem „Dankopfer Noahs", wie es der Schluß der Noahlektion ihm an die Hand gab, das andere auf dem äußeren Flügel in einer „Schmach Noahs", in der Darstellung der Trunkenheit und Verspottung des Patriarchen. An ihr reizte ihn auch die typologische Bedeutung, welche die Kirche ihr beilegt. Denn sie galt als Typus der Ver-

spottung Christi, und es mußte ihm willkommen sein, an dieser Stelle, dem Altare gegenüber, ein Ecce-Homo anbringen zu dürfen. Zugleich brachte das Bild in das Sintflut-Triptychon die dem Falle des ersten Menschenpaares entsprechende Note. Es setzte sich in ihm die der Liturgie abgelauschte Klage um die natürliche Schwäche des Menschen fort. Der Schöpfung und dem durch das Weib herbeigeführten Falle Adams folgte nunmehr stufenförmig die Sintflut mit dem Dankopfer und der vom Wein veranlaßten Schmach des Patriarchen.

Die Reihe war hergestellt. Sie rückwärts zu führen, benutzte Michelangelo den Schildschmuck, den die edeln Jünglinge an dem Gesims der Tempelhalle befestigen. Auch ihn machte er jetzt zu Trägern kleiner historischer Bilder. Er gewann damit noch eine, obwohl unscheinbare Doppelreihe. Das Thema von der menschlichen Sündhaftigkeit, die sich ohne Christi Mittlertum und Taufe immer wieder vergeht, das Thema also, das er in Adams Schuld und Noahs Trunkenheit machtvoll anzuschlagen gedachte, wollte er auf den Schilden leise variieren, bis es in der Erwartung Christi ausklingen konnte. In den Deckenbildern kamen die Menschen des gigantischen Zeitalters von Adam bis Noah und an der Altarwand in Abraham und den Israeliten der mosaischen Zeit die des Zeitalters der Patriarchen zu Worte. Die Propheten und das harrende Volk versinnbildeten die Geschlechter der messianischen Zeit. Der Künstler schloß die Folge der Zeiten, die der Ankunft des Heilands vorausgegangen waren, indem er für die Schilde die in der Liturgie nicht erwähnten Repräsentanten der Königszeit dem Rahmen seines Werkes einfügte. Es waren die Jahrhunderte, da das Bewußtsein in den Israeliten lebte, daß sie auserwählt seien. Die heilige Schrift berichtet darüber nach der Zählung der Vulgata in den vier Büchern der Könige. Dennoch entnahm Michelangelo ihnen, und zwar dem zweiten und vierten Buche, nichts als Taten des Meuchelmords, der Unzucht und Empörung einerseits, des sich Wegwerfens an den Götzendienst anderseits und ließ zwischen ihnen nur immer aufs neue die Mahnungen Gottes zur Umkehr oder die Reue der Menschen laut werden. Er begann die Doppelreihe gleich neben der Schmach Noahs und endigte sie über dem Altare mit einem Bilderpaare, durch das der Kreis typologischer Gemälde um Jonas noch reicher wurde. Das eine zeigt den Aufstieg des

Elias, der, ohne den leiblichen Tod geschaut zu haben, in einem feurigen Wagen in den Himmel aufgenommen wurde, das zweite das letzte Brandopfer König Davids. Der König hatte gesündigt, so berichtet das letzte Kapitel des zweiten Buchs der Könige, und da er sich nicht zur Sühne in die Hände seiner Feinde geben wollte, kam die Pest über sein Land, um seine Schuld an seinem Volke zu strafen. Als der König dieses sterben sah, reute ihn seine Feigheit, „denn was haben diese Schafe getan?“ Auf das Geheiß des Herrn opferte er zum Zeichen der Hingabe ein Brand- und Dankopfer, und die Plage ward vom Volke genommen. David steht mit Abraham an der Spitze des Neuen Testaments, in nächster Verbindung mit Christus: „Geschlechtsbuch Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams.“ Sie begegneten sich auf diese Weise über dem Altare, da Abraham in der einen der Lünetten seinen Platz hatte, und ebenso taten es die Juden der Passahnacht und der Prophet der Himmelfahrt. Gemeinsam umringen sie den alttestamentlichen Typus des Auferstehenden, gemeinsam verdeutlichen sie das Symbol der menschlichen Wiedergeburt.

Wie aber das Licht der tiefstehenden Sonne am Morgen oder Abend in fernen Fenstern wiederfunkelt, so sollte der liturgisch-typologische Grundgedanke der Deckenmalerei noch einmal — oder sollen wir sagen: sogleich? — in den Darstellungen der Eingangswand aufleuchten. Auch an ihr gibt es zwei Eckkappen, die sich durch die besonderen Bedingungen ihres Platzes ebensowenig wie die mit den Kreuzesbildern geschmückten der Altarwand in eine der auf Jonas orientierten Bilderreihen einordnen ließen. Nur ideell konnten sie auf den Altar bezogen werden. Für die eine ward der Knabe David ausgesucht, wie er Goliath tötet, für die andere Judith, die den Holofernes mordet. Dem Florentiner Künstler waren beide durch die Kunstübung und den Kult seiner Vaterstadt lieb und vertraut, beide von anerkannter, obwohl geringerer typologischer Bedeutung als die Kreuzesbilder. Leuchteten sie an der Eingangswand auf, so ward dem Betrachter wohl mühelos sichtbar, daß Michelangelo endlich auch an der Eingangswand noch einen für sich abgesonderten Raum innerhalb der Decke schuf, dessen Glieder sich untereinander ebenso wie die der Altarwand zu einem Bilderkreise verbanden.

Dadurch wurde denn die Struktur des ideellen Aufbaus seiner Malerei fertig, wie es die des dekorativen Aufbaus seit der Aufführung der Tempelhalle war. Hatte er diese aus den Längswänden entwickelt, so benutzte er für jene als Träger und Sicherungen die beiden Querwände, um durch ihre gleichmäßige Durchbildung die religiöse Bedeutung, das geistige Ziel seines Werkes festzulegen. Innerlich reif und technisch motiviert sind alle Einzelheiten des großen Gemäldes; am tiefsten durchdacht und am wiederstandsfähigsten verknüpft hat der Künstler das Bildergefüge der Tür- und Altarwand. So wächst an der Türseite, dem Jonas gegenüber, Zacharias als der Prophet des am Palmsonntag vom Volke begrüßten Messias empor. Aber wie das äußerste Weltschöpfungsbild auf den Propheten über dem Altare bezogen ist, so liegt über dem Haupte des Zacharias, einem Spiegel gleich, das äußerlich dem Sintflut-Triptychon zugeordnete Bild von Noahs Schmach mit seinem Hinweis auf den Mann der Schmerzen, den dasselbe Volk fast zur selben Zeit jubelnd empfing und dem Mörder Barrabas nachsetzte. Zacharias zur Seite stehen wie dem Jonas zwei „Rettungen Israels“, die Heldentaten des Knaben David und des Weibes Judith. Insgesamt ruhen die drei Bilder, wiederum wie die Bilder der Altarseite, auf den beiden Lünetten ihrer Wand. Michelangelo komponierte in jede von ihnen, im Gegensatz zu allen Lünetten der Längswände, in die er jeweils nur einen Mann und eine Frau zeichnen wird, aber in Übereinstimmung mit dem Opfer Abrahams und der Passahnacht, zwei Familien, so daß sie schon durch die Häufung der Personen äußerlich hervorgehoben, mit reicherem Leben erfüllt erscheinen. Die zweimal zwei Gruppen, die so entstanden, unterschied er nach Gewandung und Rasse in die drei großen Völkerfamilien der heiligen Schrift, die Semiten, Hamiten und Japhetiten. Den verschiedenen Zweigen des Semitentums räumte er die eine Lünette ein, Japhetiten und Hamiten vereinigte er in der anderen. Die semitische Gruppe hat ihren Schwerpunkt in einem jüdischen Greise, der mit Geisteraugen in die Ferne starrt. Die Hamiten sind durch einen Ägypter und einen Mohren vertreten. Die Nachkömmlinge Japhets drängen sich um einen Jüngling von idealer Formbildung und antinousgleicher Schönheit, der mit der leisen, edlen Wehmut der Spätzeit der Antike vor sich schaut. Er

ist nach seiner Körperbildung aus dem Geschlechte, woraus der Künstler auch seinen Adam im Augenblicke der Schöpfung nahm, und Jonas als zweiten Adam nehmen wollte. Vor ihm und dem harrenden Juden treten die die Lünetten füllenden anderen Personen zurück. Greis wie Jüngling mögen zunächst nur aus demselben ästhetischen Bedürfnis entstanden sein, aus dem Raffael in der „Schule von Athen" etwa die herrliche Jünglingsgestalt, welche man als Herzog von Urbino deutete, als Kontrast zu dem weißhaarigen Pythagoras schuf. Ließ sich aber Raffael an solchem Daseinsgrund für seine Schöpfungen genügen, so erhob Michelangelo (treffen wir seine Absicht recht) die beiden Männer in instinktmäßig richtiger Kulturcharakteristik zu Typen des jüdischen Geistes und des griechisch-römischen Kulturlebens. Dies waren, wie die humanistisch-theologische Bildung in Rom und Florenz es predigte, die zwei einander ebenbürtig großen Kulturzustände, aus denen das religiöse Bedürfnis der Völker dem Heiland entgegen blühte. Berufen jedoch wurden alle Völkerfamilien, um in das Christentum und die Kirche einzutreten, und so fanden sie auch alle hier an dem Eingang der Kapelle ihren Platz. „Siehe, Heiden," sagt die fünfte Prophetie, „die du (Israel) nicht kanntest, wirst du rufen, und Heiden, die dich nicht kannten, werden zu dir eilen wegen deines Herrn und Gottes." „Gott," so betet der Priester nach der zehnten Prophetie, „der du die Fülle der Völker im Bekenntnisse deines Namens geeinigt hast, gib uns zu wollen und zu können, was du vorschreibst, damit dem zum ewigen Leben berufenen Volke Ein Glaube sei und Ein Wille im Handeln."

So strömten denn durch das Wunderwerk der geistigen Ausgestaltung des Entwurfs, getragen durch das Wunderwerk seines dekorativen Aufbaus, alle religiösen Inspirationen und lyrischen Stimmungen der Karsamstags-Liturgie für den Künstler in eine einzige Vorstellung, in ein einziges Gefühl voll unbeschreiblicher Erwartung des Auferstehenden zusammen. Michelangelo konnte sich nicht mehr genug tun, um sie in immer neuen Wendungen auszudrücken. Die Vorbereitung für die Dekoration seiner Tempelhalle war im Grunde beendigt. Dennoch legte er noch einmal die Hand an seinen Plan und brachte unter den Kränzen und Schilden in halber Höhe der Halle längs den Wänden Inschriftentafeln an. Derlei Tafeln trug man wohl in den

Triumphzügen, die die Renaissance der Antike so gern nachahmte. Er schrieb auf sie die Namen der Propheten und Sibyllen im Wechsel mit den Namen des Stammbaums Christi, dem er auf diese Weise noch zur Geltung verhalf. Mit Abraham und Jonas begann er und führte die Reihe hin- und herüber in doppeltem Geflechte bis zu Zacharias und Joseph über der Kapellentüre. Es waren die Namen der geistigen und leiblichen Vorfahren des Heilands. Die Tafeln mit den Propheten- und Sibyllennamen befestigte er mit Bändern am Fußende der Throne ihrer Namensträger. Die Tafeln mit den Namen der Voreltern zeichnete er dagegen in die Lünettenkompositionen selber ein, gleichwie auch Dante in seiner Schilderung der Unerlösten in der Vorhölle diejenigen nicht aufzuzählen vergaß, welche Christus aus ihrer Mitte in die Seligkeit entführte.

III.

Herkunft der künstlerischen Grundanlage des Werks: Bologna? Metamorphose des Grabmals in die Tempelhalle. — Dabei ein höchster Fortschritt in Michelangelos Gestaltungskraft: das allegorische Wesen der Antike überwunden, Scheidung zwischen Symbolen im christlich-germanischen Sinne und bloß dekorativen Funktionen. Berechtigte Verwendung vorwiegend menschlicher Organismen auch zu den bloß dekorativen Funktionen. — Bevorzugtes dekoratives Motiv: das Kind. Einzige Ausnahme: die Atlanten. Krönung der Architektur durch sie. Von ihnen erzeugte, sinnlich-ästhetische Kontrastwirkung zu dem reinen Geistesleben der Propheten und Sibyllen. Ihre Umschaltefunktion zwischen den Propheten- und Schöpfungsbildern (unterstützt von den sinnenden Frauen der Stichkappen). — Michelangelos neue Vorliebe für die Zerteilung und Paarung sowohl seiner dekorativen als ideellen Motive als Mittel künstlerischer Wirkung. Sein zwiespältiges Seelenleben und dessen beginnender Einfluß auf seine Kunstübung. — Äußerste Durchbildung des dualistischen Prinzips der Motiventwicklung durch die Erhöhung der Atlanten zu Symbolen des antiken Eifers für die Kunst. Die Lünetten nach Dantes Vorgang mit Gruppen antiker und orientalischer Frauen, Dichter und Helden erfüllt.

WAS regte an diesem übergewaltigen Entwurfe nicht zum Sinnen und Nachforschen an?

Der Künstler kam, als er in den Vatikan übersiedelte, aus Bologna, wo er anderthalb Jahre gearbeitet hatte. Er hatte dort viel und gute Kunst seiner Vorgänger gesehen. Der Ort und der Boden spielen in allem Leben und

aller Kultur eine bedeutsame Rolle. Florenz und Rom haben auf Michelangelos Schaffen einen entscheidungsschweren Einfluß ausgeübt. Stark und fruchtbar an Kunst wie die Stadt am Arno war auch Bologna. In der Entwicklungsgeschichte der Kunst ist von hier die Neigung ausgegangen, „Kapellen, Sälen, kleinen Kirchen, ganz oder im Plafond, durch solche Quadraturmalerei, wie Michelangelo sie in der Kapelle ausführte, den Schein einer erweiterten, vertieften, erhöhten Raumwirkung zu geben". So mag der Aufenthalt in Bologna den Künstler zu seinem Meisterwerk malerischer Technik, zu jener herrlichen Täuschung einer erhöhten und erweiterten, in ihrem oberen Stockwerk mit Morgenlicht sich erfüllenden, österlich geschmückten Kapelle disponiert haben. Wenn er indessen diese Aufgabe binnen wenigen Wochen im Entwurf bewältigte, so dankte er es anderen Voraussetzungen, die in seinem eigenen Geiste gegeben waren. Sie wurden in Bologna höchstens zu leichterer, großzügigerer Wirksamkeit gebracht. Denn sonst arbeitete er unsäglich mühsam.

Der Aufriß, den sich Michelangelo für die Kapelle schuf, ist eine Metamorphose seines Entwurfs zum Grabmal des Papstes. Sie muß sich in den ersten Stunden des Schaffensrausches bei Beginn der Arbeit vollzogen haben. Die Wände des Mausoleums, das er für Julius errichten wollte, hoben sich vor seiner Seele sacht empor, wie sich jetzt die Decke der Sixtina nach und nach vor dem Blicke des Betrachters öffnet. Die am Grabmal außerhalb angebrachten Gestalten bevölkerten das Innere der Halle. Die Karyatidenkinder und Fackelträger übernahmen hier wie dort die gewohnten Funktionen, die denkenden und sinnenden Männer und Frauen siedelten von ihren Eckplätzen in die Nischen des Tempels über, die gefesselten Sklaven wurden zu freien Atlanten auf der Höhe des Gesimses und zu deren Gegenspiel, den ruhenden Männern in den Reliefs. Selbst die Bronzezierrate und Kränze machten die Wanderung mit. Der Papst hatte den Künstler zu einer neuen Aufgabe abgedrängt, Michelangelos Genius aber den Weg gefunden, sich treu zu bleiben und auch in der Kapelle an der Lösung der Formprobleme zu arbeiten, auf die er sich 1505 gestürzt hatte.

Darüber jedoch vollzog sich ein Fortschritt seiner Gestaltungskraft, der ein Höchstes in der Klärung und Vervollkommnung eines künstlerischen

Werdeprozesses darstellt. Am Denkmal waren alle freistehenden Figuren unterschiedslos antike Allegorien mit ihrem Beiwerk von Fackelträgern und Karyatiden. Über den Sinn, den sie im einzelnen haben, müssen sich die Gelehrten noch in unseren Tagen streiten. Sicher verbindet sie die Beziehung auf den verstorbenen Papst, vielleicht liegt ihnen auch ein einheitliches Stimmungsmotiv zugrunde, so daß sie wie die Genossen, Trophäen, Genien und selbst Blutopfer einer antiken Totenfeier aufzufassen sind. Aber sämtlich blieben sie, vielleicht mit einer Ausnahme, unpersönliche Zeichen für einen Sinn, der ihrer Natur fremd oder ihrer Natur zum mindesten nicht wesentlich war. Der Künstler wandte sie nur willkürlich oder infolge alten Übereinkommens auf gewisse Ideen an. Ihr Verhältnis zueinander, ihre organische Zusammengehörigkeit läßt sich daher nicht nach ihrem allegorischen Zweck, sondern nur dadurch charakterisieren, daß man sie stufenweise nach der fortschreitenden Lösung ihrer körperlichen Beweglichkeit im Raume, also nach einem Formprinzipe ordnet. Dabei drängen sich denn auch andere Figuren des Denkmals, denen nur füllende, ornamentale Bedeutung zukommt, als gleichberechtigte Glieder in eine Reihe ein, der solch eine geistige Kraft wie Moses oder Paulus angehört. Sie beginnt infolgedessen mit den niedersten Lebens- und Bewegungsformen versteinerter und gefesselter Leiber und steigt in gleichmäßigem Schritt bis zu flugfähigen Körpern auf. Das macht das Denkmal barock. Denn viele seiner Glieder wollen nicht das bedeuten, was ihr Rang in der Reihe ihnen zugesteht, und durchbrechen die Ordnung. In der Decke dagegen ward diese Unnatur überwunden. Alle Allegorie ist aus ihr entfernt. Gewaltige Symbolik und schön bewegte Dekoration erschienen statt dessen. Die geistigen Potenzen unter den Gestalten des Grabmals wurden in dem neuen Entwurf zu wahrhaft machtvollen, von höchst persönlichem Leben erfüllten Symbolen, wie Wolfram im „Parzival“ und Dante in der „Göttlichen Komödie“ sie zuerst schufen und wie sie allein aus dem Geiste der christlich-germanischen Völker erwachsen. Die andern dagegen, in denen nur körperliche oder beschränkte und unentwickelte seelische Kräfte waren, durften, ihrer natürlichen Art wiedergegeben, dienenden Funktionen obliegen und zum Schmucke der Tempelhalle helfen.

Man hat angedeutet, daß Michelangelo diese letzten ganz oder zum Teil dem neuen Plane hätte fernhalten sollen. „Das Gesamtbild des Gewölbes würde ruhiger erscheinen, wenn die Postamente leer wären, (die Atlanten) könnten ganz fehlen, ohne daß man sie vermissen würde." Doch gewiß ließ der Künstler sie nicht nur in den Entwurf zur Decke mithinüber schlüpfen. Gewiß dachte er auch nicht immer nur an das Eine, die menschlichen Leiber, gleichviel zu welchen künstlerischen Zwecken, in dem Entwurf zu häufen. Wie jene Metamorphose sich nicht infolge von Armut an künstlerischer Erfindungskraft vollzog, sondern eine Wiedergeburt des unausführbaren Denkmalentwurfs zu neuem und künstlerisch vollkommenem Leben war, so rief der Künstler schwerlich auch nur einen der Sklaven oder eines der Kinder in die Kapelle, ohne daß sie ihm für den Gesamtorganismus der Decke unentbehrlich waren. Er konnte den Steinbau der Tempelhalle als Träger seiner Dekoration und die Vorgänge bewegtester Schöpfertätigkeit und erregtesten seelischen Lebens nicht unvermittelt zueinander stellen. Was war ihm da als Bildhauer mehr gemäß, als daß er den Stein in den reliefartig gegebenen Männerleibern und in den Karyatiden der Prophetenthrone allmählich lebendige Gestalt werden und die lebendige Gestalt in den Atlanten und Spiritelli zu immer höheren und freieren Formen sich entwickeln ließ? Aber nicht nur daraus leitet sich die künstlerische Notwendigkeit dieser dienenden Wesen her, daß sie den Übergang von dem toten Stein zur Gottheit und ihren verzückten Sehern vollziehen. Wo Menschen sich in Festen oder ernstem Tun bewegen, mögen Blumen und Bäume, Tiere und allerlei köstliches Geschmeid von Menschenhand wie auf den Bildern der Venezianer geeignet sein, die gefälligen, beruhigenden Absichten aller Dekoration zu erfüllen. Wo dagegen das Übermenschliche, wie hier in der Sixtina, an Menschenstelle das beseelende Element der Darstellung werden sollte, zog es eine organische Erhöhung der bloß dekorativen Elemente nach sich, soweit sie nicht dem Bereiche der Architektur angehörten. Der Künstler bedurfte hier auch für die dekorativen Funktionen desjenigen Wesens, das selbst in seinen untersten Entwicklungsstufen Gottes Ebenbild ist. Nur so, scheint es, ließen sich die Symbolik der Decke und die Dekoration im Gleichklang halten und auf denselben Grundgedanken be-

ziehen. Michelangelo, dessen Genius unter den Gebilden des Grabmals eben erst die beseelenden und dienenden Kräfte unterschieden hatte, konnte diese nun getrost wieder mit jenen in Berührung und Austausch bringen. Die beiden Arten vermischten sich nicht abermals, sondern fanden ihr Gemeinsames diesmal in der Hinordnung auf ein und dasselbe Ziel, die Grundidee der Karsamstags-Liturgie. In ihr gingen sie durch geheime Kraft und durch des Künstlers Schöpferodem eine neue Verbindung ein wie Körper und Geist im lebendigen Menschen. Sie beeinträchtigte sie nicht in ihren Eigentümlichkeiten, beschränkte sie nicht in ihrer Bewegungsfreiheit. Sie ließ den Symbolen ihre göttliche Gewalt und sprühte doch auch durch die zur Dekoration bestimmten körperlichen Wesen, wie im organischen Dasein, etwas von der geistigen Kraft der Seele, ihrer Symbolik.*)

Das dekorative Lieblingsmotiv Michelangelos ist das Kind. Andere Motive des Deckenschmucks mögen mehr in die Augen fallen; das Kind dagegen ist das auserwählte Vermittlungsorgan, dessen sich der Künstler bediente, um seine dekorativen Wirkungen an der Decke zu erzielen. Und gibt es ein geschmeidigeres Organ für die Verwebung tiefster Symbolik und nur mit den Sinnen zu genießender Anmut als das Kind mit seinem Tiefsinn und seiner doch zugleich instinktmäßigen Lebensäußerung? Ghiberti hatte die Kinder schon zu Begleitern Gott-Schöpfers gemacht. Savonarola hatte den Florentinern gepredigt, daß sie auch die Boten Gottes an seine Propheten seien und nicht nur ihre innere Vorstellungskraft zum Schauen von Visionen erregten und erleuchteten, sondern auf sie einredeten. Dantes Blick fiel in der Vorhölle unter dem Volke, das er dort leidend antraf, zuerst auf sie. Bei Michelangelo

*) Schema der zu dekorativen Funktionen verwandten menschlichen Organismen (Abb. 6):
Kinder: Karyatidenpaare an den Pilastern der Propheten- und Sibyllenthrone,
Knaben unter den Namenstafeln der Propheten und Sibyllen,
spielende, dienende Kinder bei den Propheten, Sibyllen auf den Lünettenkompositionen, Kinderschwärme bei dem schaffenden Gotte;
Atlanten (auch Jünglinge, Sklaven, Ignudi genannt);
liegende, reliefartig behandelte Männerleiber über den Nischen der Propheten und Sibyllen (auch Erd- und Flußgötter genannt).
In beschränktem Sinne gehören hierher nach den Ausführungen auf S. 61 die sinnenden Frauen in den Stichkappen.

kehren in liebevollster Verwertung nicht nur diese Züge wieder, so daß sich um jeden Propheten sechs der kleinen Wesen bewegen und auf manchen der Lünettenbilder die Kinderköpfe einander folgen, wie die reifen Äpfel vom Baume fallen. Kinder umspielen bei ihm auch die in die Lektüre versunkenen, forschenden Frauen. Sie stehen unter den Inschrifttafeln der Sibyllen und Seher. Sie drängen sich auf dem Schreckensbilde der Sintflut, und sie tauchen hinter dem Typus des Auferstehenden auf. Bald unterstützen sie die Intensität der Blickrichtung Gottes, eines Propheten oder des ersten Weibes im Augenblicke seiner Entstehung, indem sie nach derselben Stelle sehen wie die Figur, der sie zugehören. Bald sind sie gegenwärtig, um geistige Schwerpunkte des großen Werkes zu betonen, bald gleichen sie im Gegenteil allzu starke seelische Wirkungen aus und beheben allmählich deren Druck, wie eine durch einen Steinwurf verursachte Welle nach und nach verschaukelt. Immer sind sie mit kindlichem Eifer im Dienste der dekorativen Absichten des Meisters unermüdlich, Übergänge schaffend, das ewige Auf und Nieder der Wirkungen sichernd.

Nur für die einzige und allerdings außerordentliche Anforderung der Dekoration, die über Kindes Art und Kraft hinausging, wandte Michelangelo andere Motive auf: die Doppelreihe der Jünglinge auf dem Tempelgesims, die er durch eine andere Doppelreihe sinnender Frauen, wo es not tat, ergänzte. Diese Frauen hob er mit Hilfe der Gewölbe-Architektur der Längswände, die die Fensterbekrönungen in Stichkappen und Lünetten gliedert, aus dem Volke der unerlöst Gebliebenen unauffällig hervor, indem er für die den Stichkappen zugedachten Volksgruppen das Kompositions-Schema verrückte und ihr Leben in je einem einzelnen Weibe konzentrierte. Wesentlich bedeutsamer waren für ihn die Atlanten. Sie erfüllen zunächst eine architektonische Aufgabe. Die Konstruktion der Tempelhalle erfordert für das Auge „einen kontrastierenden Abschluß des horizontalen Gebälks in vertikaler Richtung“: den stellen sie dar. In schöner Körperlichkeit erscheinen sie dabei dicht über den Propheten und Sibyllen, die ein reines Geistes- und Seelendasein führen. Durch diese ihre Nachbarschaft mit den Sehern lösen sie auch eine der eindrucksvollsten malerischen Wirkungen des Gemäldes aus, jenen Gegensatz der entsinnlichten, bekleideten und der jugendlich nackten menschlichen Gestalten, um dessentwillen Tizian

ein ganzes großes Bild, seine köstliche „Irdische und himmlische Liebe" malte. Aber der Künstler ließ durch die prächtigen, lebenschwellenden Jünglinge noch eine dritte, wesentlich wichtigere Funktion im Gesamtorganismus der Decke verrichten. In Antonio Fogazzaros Roman: Il Santo denkt der sterbende Held in den Phantasien und Stimmungen einer Sternennacht an den nahen Augenblick, da er von der Erde mit ihren Stunden und kleinen Räumen in den unermeßlichen, ewigen Himmel eintreten wird. Da quillt eine Sehnsucht in dem Manne empor nach einem geliebten Weibe, seiner Schönheit, seiner Anmut, seinem weichen, warmen Wesen, an dessen Brust er sein Haupt bergen, an das er sich schmiegen könnte, wenn sich die Ewigkeit in ihrer Größe plötzlich vor ihm auftut. Aus einem verwandten Empfinden heraus muß Michelangelo seine Jünglinge beseelt haben, insofern sie für den Betrachter seines Werkes drunten in der Tiefe die Übergänge zwischen dem Schöpferreiche Jehovahs und der Offenbarungsekstase der Propheten ermöglichen. Wieviel Hunderte von Quadratmetern auch die Deckenfläche umfaßte, so drängten sich doch an ihr die furchtbaren Historien der Vorzeit und die gewaltigen Sehergestalten in nächster räumlicher Nachbarschaft zusammen, jedes Bild für sich erdrückend groß, die Heroen in ihrer Einsamkeit und Sammlung in kaum erträglichem Gegensatz zu den geschichtlichen Bildern mit ihrer Lebensfülle. Dem Naturbereiche der elektrischen Kräfte muß man die Vergleiche entlehnen, die annähernd erlauben, in Worten diese Situation zu schildern. Von jedem der Bilder gehen Ströme geistiger Kraft von solch starker und doch so verschiedenartiger Spannung aus, daß eine plötzliche Umschaltung zwischen ihnen so wenig wie eine rasche Entladung denkbar erscheint. Dennoch wurde Michelangelo ihrer Meister. Ihr erstes Aufblitzen bei der Entfesselung verteilt er in den die Gottheit wie die Propheten umschwärmenden Kindern und den Karyatiden. Von Bild zu Bild leitet er sie durch die Atlanten, die auf der Höhe des Gesimses sitzen. Er formte sie in knospender, sinnlicher Leibesschönheit, wohl knabenhafter noch, als er sie später an der Decke malte. Durch denselben Adel des Körpers zeichnete er sie aus, wie den antinousgleichen Jüngling an der Türwand und den wunderbar erschaffenen und wunderbarer wiedergeborenen Adam. Da wurde denn die Anmut ihrer jugendlichen Daseinsäußerungen das Mittel für



Phot. Anderson.

Abb. 6. Anordnung der zu dekorativen Funktionen verwandten menschlichen Organismen mit Ausnahme der Spiritelli.

ihn, das ganz vergeistigte Leben der Greise in die ganz göttliche, brausende, schleudernde, formende Kraft des Schöpfers umzuleiten, ohne daß die Glut sie verzehrte. Sie durchstrahlt ihre Körper nur, von den Propheten kommend, mit einem Abglanz seelischen Lebens. Die Funken, die sie dabei noch einmal sprüht, verlöschen in den starren, steinernen Männergestalten, die der Künstler

zwischen und unter den Jünglingen anbrachte. Hin und her schießen die Feuerströme und verbreiten sich über das ganze Gemälde. Aber ebenso oft werden sie auch niederwärts in der Seelentrauer der schönen, sinnenden Frauen der Stichkappen abgedämpft, so daß sie in den ruhenden Volksgruppen der Lünetten verflammen. Wunderbar ist es, wie bei diesen Vorgängen die Atlanten und Frauen den Propheten nahegerückt und jene Jehovah und seinem Tun unüberbrückbar fern zu bleiben scheinen, obwohl ihre Glieder so oft über die Bildrahmen der Schöpfungshistorien greifen.

Michelangelo liebte es, wie er es hier bei den Übergängen der Propheten- und Schöpfungsbilder tat, einen geistigen Vorgang in mehreren Erscheinungsformen, einen Gedanken in mehreren Versinnbildungen, einen Typus oder Zustand in möglichst vielen Ausdrucksmöglichkeiten wiederzugeben, ihn gewissermaßen aufzulösen oder ihn zu spalten. Es ist ein Mittel seiner Kunst, das seit dem Entwurf zum Grabmal jahrzehntelang in mannigfacher Verwendung wiederkehrt. Er verwendet es häufiger und systematischer als irgend ein anderer Künstler. Im Entwurfe seines Deckengemäldes verdankte er ihm das wellige Verlaufen der vielen Reihen, die vielfache, unübersehbare Kreisbewegung. Die Bewegungen der einzelnen Glieder eines solchen Kreises erscheinen fast sämtlich aus einem einzigen geistigen oder körperlichen Bewegungsmotiv abgeleitet, aus dem Motiv des Harrens etwa oder des Befestigens von Girlanden oder des religiösen Enthusiasmus. Aber nicht genug damit, unterschied Michelangelo auch die Formen der einen Kreis bildenden Menschen mehrfach nur wenig untereinander. Derselbe Typ wiederholt sich in ihnen, wie denn die ganze zwanzig Körper zählende Atlantenfolge aus nicht mehr als drei Typen entwickelt scheint. Die Karyatiden an den Pilastern der Propheten- und Sibyllen-Throne bilden Doppelpaare; das eine Pärchen ist regelmäßig das Spiegelbild des andern. So ist auch jeder Männerleib in den Reliefs über den Prophetennischen das Spiegelbild seines Nachbarn. Ähnlich wollen die Atlanten stets zu zweit betrachtet und begriffen werden. Doch entsteht dadurch niemals ein Einerlei; im Gegenteil erzeugte der Künstler, so oft er sein Mittel der Zerlegung und Paarung verwandte, einen reicheren Ausdruck und, wenn er Stimmungen mit ihnen vertiefte, Gegensätze von starker ästhetischer und

psychologischer Wirkung. Den frischen Jünglingen mit ihrer geschmeidigen Arbeitsamkeit sitzen die versonnenen Frauen der Stichkappen gegenüber und gesellen ein Element des Leidens der Tatkraft ihrer Gefährten zu. Die forschenden Frauen in den Zwickeln symbolisieren die rezeptive, die Propheten die produktiv-schöpferische Seite des menschlichen Geistes. Indem der Künstler sie paarte, erzielte er Kontraposte von gewaltigem Ausdruck; aber er häufte diese noch und stimmte das erste und fünfte, das zweite und vierte Paar auf dieselbe Dissonanz. Die Herrlichkeit Adams in der Schöpfung und ihren Verfall durch die Sünde stellte er schroff nebeneinander. In der Sintflut sollten sich die Greuel der um das Leben Kämpfenden unter die heroischen Taten der Nächstenliebe mischen. Über dem Propheten des Einzugs Christi in Jerusalem spiegelt sich ein Ecce-Homo-Bild. Neben dem verzweiflungsvoll wartenden greisen Juden sitzt in müder Melancholie der junge Alexandriner. Und beruht nicht gar der gesamte Organismus des Gemäldes auf der immer neu versuchten und weiter getriebenen Spaltung einiger weniger liturgischer Hauptmotive?

Hier und da leuchtet in einem der Stimmungskontraste der schwermütige Grund von Michelangelos Seele durch. Dann fällt wohl plötzlich ein Licht darauf, daß sein Gemüt an seiner Vorliebe für jenes ihm früher nicht gewohnte Mittel künstlerischer Wirkung großen Anteil hatte. Denn nun drängte sich, wie es nicht anders sein konnte, mit der neuen Arbeit zum ersten Male sein seelisches Leben und Erleben in sein künstlerisches Gestalten ein. Julius hatte kein Erbarmen mit ihm gehabt. Seine großartig geschlossene Persönlichkeit mit ihrer naiven Lebenskraft riß den Florentiner weiter und weiter in ihren Bahnen mit sich fort. Seitdem waren für diesen, wie er es gefürchtet hatte, die Jahre jugendlich glücklichen Schaffens vorüber. Er hätte nicht mehr wie vordem zu Füßen Savonarolas und gleich darauf vor der nackten Marmorpracht der medicäischen Antikensammlung sitzen können; seine griechischer Schönheit volle Kunstübung wäre durch das Grübeln seines Geistes über Christus und die Welt bekümmert worden. Zwei Gesetze sind in unseren Gliedern: Seele und Sinne, männlich froher Drang und weibliches Sehnen, produktives Verlangen und rezeptiver Genuß, Bewegung und Ruhe, Himmelsstreben und Erdenschwere. Selige Kindheit, die den Dualismus alles Seins nicht

spürt und durch ihn noch nicht gelähmt, sich heiter und schmiegsam bewegt! Wie liebte Michelangelo sie! Er selber neigte geistig von je dazu, an allem die zwei Seiten, in allem den Kontrast wahrzunehmen. Er stellte es sich in immer neuen Erscheinungsformen und unter immer anderen Gesichtspunkten vor, sah alle Möglichkeiten seiner Verwirklichung und verfolgte seine Wandlungen. Das ward ihm nun zum anderen Wesen auch in der Kunst. Allmählich machte es ihn zwiespältig in dieser wie im Leben. Im Frühjahr 1508 freilich, über dem Entwurfe des Deckengemäldes, nutzte es ihm nur mit dem Zauber einer frischen Anregung. Des Künstlers Seelenleben war damals weniger sorgengedrückt als sonst. Der Frohmut des Schaffens, der unversehens über ihn gekommen war, hob ihn über sich hinaus. Er ruhte und rastete nicht. Immer intuitiver, immer organischer ward sein Entwurf von ihm durchgearbeitet und nun auch zum Abschluß gebracht.

Michelangelo hatte die Atlanten anfangs nur aus dekorativen Erfordernissen in seinen Plan aufgenommen. Die Parallele, welche sie zu den aus dem ungetauften Volke hervorgehobenen Frauen und mit diesen zu den Sehern und Sibyllen bildeten, legte ihm nahe, ihre Bedeutung zu erhöhen. Konnten sie wie die Frauen sowohl an den dekorativen Funktionen als an dem Ausdruck der symbolischen Ideen des Gesamtwerks teilnehmen? Die Komposition wurde dann vollkommen schlüssig. Das dualistische Prinzip der Motiventwicklung, das den Organismus des Entwurfes beherrschte, konnte bis zur vollen Entfaltung der Grundidee durchgeführt werden, und es blieb kein Formelement übrig, dessen Hervortreten sich nicht restlos mit seiner Bedeutung deckte. Denn allerdings mussten die Atlanten, vollendet, sehr ins Auge fallen.

Der Künstler hatte es sich von Anfang an wieder und wieder angelegen sein lassen, die Ostererwartung der vorchristlichen Zeit als so stark bei den Heiden wie bei den Juden zu zeigen. Aber es war ihm bisher nicht geglückt, wie oft er auch angesetzt hatte, den Parallelismus zur überzeugenden und unmittelbaren künstlerischen Anschauung zu bringen. Über dem Eingang der Kapelle hatte er die sämtlichen antiken Völker als Berufene und Harrende versinnbildet. Als Führer zu Christus hatte er in die Zwickel Seite an Seite mit den Propheten die Sibyllen aufgenommen. Auch in den Fensterbekrönungen,

wo er der Vision Dantes folgte, kam die nichtjüdische Menschheit in dem unerlöst sich sehnenden Volke zur Geltung. Das fiel ihm nicht bei, wie man es wohl gesagt hat, dort die elenden Massen des Volks, die Armen und Bedrückten in die Kapelle einzuführen. Die Männer der Renaissance, und Michelangelo voran, übten als Christen Barmherzigkeit, sozial dachten sie nicht. Auch Dantes Herz hatte, als er unter die Nichterlösten trat, nicht wegen der Niedrigen schmerzvoll geschlagen, die ihr irdisches Leben ohne freundliche Stunde und ihr ewiges ohne Hoffnung verbringen mußten, sondern

„. . . . . weil ich so Große kannte,
Die dennoch ewig dieser Vorhof bannte."

Große der Antike und des Islams waren es durchweg, denen der Dichter weiterwandernd in diesem Vorhof begegnete.

„Hier war es Seelenlust sich umzuschauen,
Denn große Männer sah ich, edle Frauen:
Elektra, Trojas Ahnfrau erst, es ragte
Hier Hektor, dort Äneas aus der Schar,
Die um die heil'ge Stadt nun nicht mehr klagte.
Dort unterm Helm das Falkenaugenpaar
Gehört dem Cäsar, der zu denken wagte
Den Sonnenflug, das Reich, den Kaiseraar!
Camilla hier, Penthesilea dorten —
Ihr trugt den Heldenkranz durch Todespforten!
Latin, der Fürst, Lavinia daneben,
Und Brutus, der Tarquin vertrieb, ihm nah.
Lucretia, der höher als das Leben
Die Ehre stand, dann Cäsars Julia,
Marcia, des Cato Weib. — Stolz sah ich heben
Cornelia den Blick, der Helden sah,
Indes mit gleichem Stolz und unbegleitet
Der Schatten Saladins gemessen schreitet.
Und als das Auge höher ich erhoben,
Sah ich den Fürsten auch der Wissenschaft,
Sah Aristoteles. — Als Meister loben
Ihn alle, die die Nächsten ihm an Kraft,
Dort Sokrates, hier Plato. — Er sitzt oben,
Den andern vor, wie nie vom Tod entrafft!
Und unten — Gäste nur des Geistermahles:
Empedokles, Diogenes und Thales.

Mit Anaxagoras und Zeno schritten,
Deß' Welt der Zufall baute: Demokrit,
Und Orpheus, Linus, Cicero inmitten
Hippokrates, Galen und Heraklit.
Mit Ptolemäus, Avicenna stritten
Für Sitte: Seneca, um Zahl: Euklid.
Dann kam Dioskorid, der Teilung dachte,
Averroes, der uns den ‚Meister' brachte.
Unmöglich ist's, sie alle aufzuzählen,
Es hinkt das Wort nur dem Erlebnis nach."

Derselben Welt heroischer Gestalten, antiker Matronen und Frauen, antiker und morgenländischer Dichter, Forscher und Helden, demselben „vornehm ernsten Volk" öffnete Michelangelo seinen „Vorhof", die Lünetten. Jedoch das geistige Verhältnis der Zeit zur Antike hatte sich seit Dante stark verschoben. Man hatte gelernt, das lebenbejahende, kulturschaffende Wesen der klassischen Völker richtiger zu werten, und einen Hauptvorzug in ihrer Kunst erkannt. Die ruhenden, leidenden Männer und Weiber im Zwielicht der Fensterbekrönungen brachten das antike Dasein, seinen Sinn und seine ewige Geltung gewiß nicht zur Darstellung. Dante hatte sich nicht eines einzigen antiken Künstlers auf seinem Wege erinnert! Da sah denn Michelangelos Künstlerauge weit über den Gesichtskreis des mittelalterlichen Dichters hinaus. Wenn die Antike ein Anrecht darauf hatte, neben dem Judentum an seiner Verherrlichung der Osternsehnsucht teil zu haben, so hatte sie es für ihn um ihrer Kunstpflege willen und nicht wegen ihrer metaphysischen Spekulation. Julius II. legte einige Jahre später auf dem Sterbebette für die gesamte kirchlich denkende Renaissance das Bekenntnis ab, daß es „nichts Angelegentlicheres, ja Heiligeres" gebe, als die Frömmigkeit der Menschen durch den künstlerischen Schmuck des Gotteshauses zu erhöhen. Verdankten aber die christlichen Völker den Juden, daß der Glaube an den Messias der Menschheit bewahrt wurde, so verdankten sie den Griechen und Römern, daß sie des Messias würdige Tempel zu errichten und in ihnen die Menschheit zu erheben vermochten. So konnten sich zu den Symbolen des prophetischen Enthusiasmus auch Symbole des antiken Eifers für die Kunst gesellen, um in dem Gemälde den Parallelismus zwischen antiker und jüdischer Ostererwartung

endlich wirksam durchzuführen. Griechen durch die Schönheit ihrer Gestalt und durch die Anmut ihrer Bewegungen, waren die Atlanten die gegebenen Träger dieser Symbole. Waren sie doch schon damit beschäftigt, die Tempelhalle mit dem Kunstsinn, der ihrer Kultur eignete, für die Wiederkunft des Heilands zu schmücken, während die Prophetien des Alten Testaments in ihr erklangen, um den Glauben an den wahren Gott wachzuerhalten. Der Künstler durfte sich begnügen, wie es scheint, in ihre Reihen, gleichwie in die Prophetenfolge, eine durchgängige Bewegung zum Altare hin zu bringen, durch die ihre Aufmerksamkeit in einer von Paar zu Paar sich verstärkenden Weise dem nahenden Erlöser zugewandt wurde.

IV.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle und die These Jakob Burckhardts über die Renaissance und ihren antik gestimmten Individualismus. Das Problem der Decke nicht der schöne, nackte Mensch, nicht der geistig edelreife Mensch, sondern der „wunderbar erschaffene und zu wunderbarerer Wiedergeburt bestimmte" Mensch in der Erwartung des Ostermorgens der Christenheit. Ausschließlich religiöse Seele des Werks. Seine Beziehung zur Renaissancekultur des Kreises Julius' II. — Der Entwurf ein Werk der Mai-, Juni-, vielleicht noch Juliwochen 1508.

DER geistreichste der deutschen Michelangelo[1]-Forscher hat an dem Kunstwerk der Sixtinischen Kapelle keine Beobachtung gemacht, die scharfsinniger und bewundernswerter ist als die, welche ihn in die Verbindung zwischen Grabmal und Decke sehen ließ. Es läßt sich psychologisch verstehen, daß der Entdecker über der Verwandtschaft, die er zwischen den beiden Werken bemerkte, in dem Plan zur Decke nicht mit gleicher Frische die Elemente der Weiterbildung wertete. Er erkannte wohl, in welcher Vorstellung das Formproblem des Grabmals seinen Ursprung hat und daß diese Vorstellung dem Anschauungskreise des Plastikers entstammte. Aber er glaubte, aus demselben „Problem der stufenweisen Befreiung der lebendigen Gestalt von Gebundenheit in jedem Sinne" auch den Aufbau der Decke hinreichend erklären zu dürfen. Ein anderer, durch die Feinheit seines ästhetischen Gefühls ausgezeichneter Forscher eignete sich diese Annahme an und drückte sie noch um vieles schärfer

dahin aus, daß das Problem, welches sich Michelangelo für die Decke stellte, der Mensch gewesen sei — der nackte Mensch vor allem; der habe dem Künstler in seinem Bildhauerempfinden von je als die höchste Aufgabe der Kunst gegolten, und seine schöne vergängliche Hülle habe er noch in späten Jahren die höchste Offenbarung genannt, die Gott ihm zuteil werden ließ. Das Spiel der geometrischen Figuren an der Decke, der Goldauftrag, die Scheinarchitektur und aller Schmuck der Tempelhalle scheint diesen Forschern und den meisten anderen für den Organismus des Entwurfs gleichgültig oder doch nur als Gerüst für die Unterbringung möglichst vieler Körper erfunden. Man kann sich schwerlich eine Vorstellung ausdenken, die in schrofferem Widerspruche zu der strengen, symmetrischen Schaffensweise Michelangelos im allgemeinen und zu den Intentionen seiner Malerei an der Decke im besonderen stände, und man wird vergeblich nach ihren Gründen und Beweisen suchen, wenn man vor dem Werke selber und in seiner Anschauung danach forscht. Erklären läßt sie sich nur als äußerste Folgerung, letzte Formulierung einer berühmten schriftstellerischen These, die literarisches Gemeingut der Gegenwart ist und als solches über Urteil und Auge der Gelehrten gebietet. Jakob Burckhardt hat die Befreiung und Ausbildung des schönen und tüchtigen Individuums im antiken Sinne als wesentliches Ziel der Renaissancekultur bezeichnet. In der Zuspitzung dieser These auf Michelangelos Sixtinawerk tritt das Unrichtige, das sie dank ihrer Einseitigkeit in sich birgt, grell hervor. Der Baseler Historiker hatte, als er sie in seinem Buche über „Die Kultur der Renaissance" begründete, den Einfluß geflissentlich nicht beachtet, den die Kirche, ihre Theologie und mehr noch ihr gottesdienstliches Leben auf die Gesellschaft wie auf die geistig ringenden Persönlichkeiten der Hochrenaissance ausübte. Grade die Kapelle aber ist von allen großen Kunstwerken der Zeit am unmittelbarsten aus liturgischen Inspirationen und tiefer religiöser Ergriffenheit entstanden. Burckhardts These vorzüglich verschuldet es, daß sich jedermann trotz der literarischen Zeugnisse und trotz der fast skrupulös malerischen Ausführung der ersten Deckenglieder darüber täuscht, in welcher Disposition Michelangelo in der Kapelle ans Werk ging und wie stark sein Entschluß war, sich hier als Maler auszuzeichnen. Sie verhindert ebenso den Einblick

in die Anregungen des Werkes durch die Liturgie und seine religiöse Grundstimmung. Das Problem der Decke ist wahrhaftig nicht der in jugendlicher Schönheit nackte oder geistig edelreife Mensch, sondern das Leben vor und ohne Christus, der Mensch in der Erwartung seiner Wiedergeburt. Entzückt von dem erhabensten und herrlichsten Gottesdienst, den wohl je ein Kult übte, völlig einsamer und gesammelter Arbeit hingegeben, gestaltete Michelangelo Zug um Zug, in übermenschlicher Begeisterung und Mühe die gewaltige „Musik und Melodie", die in immer breiterer Entfaltung aus den Tiefen seines künstlerischen Schauens in die helle, sichtbare Welt seiner Vorstellungen als Maler emporstieg. Aus allen Quellen schöpfte er, die dereinst ihn als „junges Blut" gespeist hatten. Er war zeitlebens ein eifriger Hörer und ging der Unterhaltung geistig bedeutender Menschen nicht aus dem Wege. An demselben Medici-Hofe, in dessen Anschauungen er herangewachsen war, hatte zu seiner Zeit Pico della Mirandola, der Philosoph der Kaballah wie des Platonismus, das freudigste Verständnis und die regste Förderung erfahren. Wenig später hatte der Künstler die Predigten Savonarolas gehört. Er hatte sich in Dante, in die Kunst der christlichen und heidnischen Vergangenheit, in die Liturgie der Kirche vertieft. Nun hatte sich in seiner Nähe, in Julius II. auch der starke Geist eines Mannes erhoben, der sich zugleich als Hohepriester der Kultur und der Kirche fühlte. Alles dies inspirierte Michelangelo. Mit der Intuition des ganz großen Künstlers entwarf er ein Werk, worin sich die Ideen seiner Zeit über Welt und Kirche, ihr Bewußtsein von der Einheit der vor- und nachchristlichen Entwicklung und von dem Gleichklang der Humanität und der christlichen Religion widerspiegelten. Innerlich aber blieb er dabei der humanistischen Weltanschauung mit ihrer vielfachen Gleichsetzung und Durcheinanderschüttelung heidnischer Kultur- und christlich-religiöser Elemente fremd wie zuvor. Wie tief er die Antike auch ehrte und wie selbstverständlich ihm auch die Fortsetzung ihrer Kunstpflege durch den „zum ursprünglichen Adel wiedergeborenen Menschen", den Christen, deuchte, so blieb sie doch für ihn wie für Dante unwandelbar der Zustand ohne Religion. Man hat es längst bemerkt, daß die Atlanten, wie die Volksgruppen der Fensterbekrönungen jedes religiösen Zuges bar in der Kapelle

dargestellt sind. Die Wurzeln des Gemäldes liegen alle innerhalb der Vorstellungs- und Gedankenwelt, die durch das Fortleben der Liturgie und das sich gleichbleibende Bekenntnis der besten Söhne der Kirche Gemeingut aller kirchlichen Zeitalter sind. Die ideellen Motive, aus denen er das Gemälde fort und fort gestaltete, sind rein liturgisch. Er trachtete nur danach, die religiöse Kraft und Tiefe der Liturgie zur Seele, zum organischen Prinzip seines Werkes zu machen. Seine Beziehung zur Zeitkultur erhielt dasselbe erst dadurch, daß sich seine Blüten, sowie sie über dem Fortschritt der Arbeit hervortrieben, von Natur der Sonne zuwendeten, die über ihren Heimatboden Wärme ausstrahlte, über ihren Lebenstag Glanz verbreitete. Aus ihrem Strahl saugten sie die Farben auf, mit denen sie sich schmückten; unter ihrer Einwirkung nahmen sie jenen Ausdruck an, wodurch sich der Entwurf wie jedes größte Kunstwerk einer Kulturhöhe als deren reifstes und eigentümlichstes Erzeugnis auch äußerlich erweist. Die Synthese von Glaube und Kultur, nach der sich seine Zeitgenossen sehnten, — hier war sie gegeben.

Kein noch so knapper Beleg, keine äußere Quelle gibt an, wie lange Michelangelo an seinem Entwurfe gestaltete. Dessen innere Einheit aber, welche die unversehrte Kraft der Intuition aufweist, sowie die schon nach sechs- bis siebenwöchiger Arbeit auftretende Nervenerschöpfung bürgen dafür, daß der erste Schaffensrausch nicht unterbrochen wurde. In der zweiten Hälfte des Mai und im Juni 1508 umgibt den Meister lautlose Stille. Von ihm selbst und den Seinen hören wir nicht ein Wort. Ein einziges Mal wird er in dem Briefwechsel Fremder erwähnt. Jemand, der auf die Ablieferung einer von Michelangelo übernommenen Arbeit wartete, fragte bei der Florentiner Regierung an, wie es mit dem Künstler stünde. Soderini, der Gonfaloniere der Republik und Freund Michelangelos, antwortete selbst, daß der Auftrag sobald nicht erfüllt werden würde; der Künstler sei im Dienste des Papstes. In diesen Mai- und Juniwochen muß der Entwurf gereift sein. Er muß dem Abschlusse nahe gewesen sein, als es von den letzten Tagen des Juni ab um den Künstler her allmählich wieder lauter wurde, die Verbindung zwischen ihm und den Seinen sich wieder herstellte.

VIERTER ABSCHNITT.

DIE ARBEIT IN DER KAPELLE

bis zum Hochsommer 1510.

WENIGE Wochen, nachdem Michelangelo den Entwurf zur Decke der Sixtinischen Kapelle geschaffen hatte, und vermutlich zu derselben Zeit, als er mit der Ausführung begann, nahm Julius II. Raffael in Dienst. Der junge Urbinate wurde als ein Meister von noch geringem Rufe mit einer Schar anderer Maler angeworben, um die unweit der Kapelle gelegenen Privatgemächer des Papstes auszumalen. Julius erkannte bald das überlegene Talent des Jünglings, schickte dessen Genossen im Lauf des Winters heim und übertrug ihm allein die Arbeit. Es handelte sich bei ihr noch nicht um ein Werk, das sich mit dem Auftrag an Michelangelo in der päpstlichen Hauskapelle vergleichen konnte. Raffael durfte nur ein weltliches Gemach von bescheidener Ausdehnung, den heute Camera della segnatura genannten Raum, ausschmücken. Für die Decke des Gemaches wurden von dem Papste allegorische Darstellungen der Theologie und Philosophie, der Dichtkunst und des gerechten Gerichts gewünscht und für die Wände entsprechende Fresken, die im Anschluß an Ideen des heiligen Thomas von Aquino das gesamte geistige Kulturleben der Menschheit in seinen vornehmsten Betätigungen versinnbilden sollten. Über der Arbeit wuchs dem Urbinaten die Kraft. Auch über ihn kam die Größe und das Schauen der Künstler, die von des Papstes „furia“ ergriffen wurden. Als er nach der Vollendung der allegorischen Einzelfiguren an der einen Längswand das geistig-religiöse Leben der Christenheit verherrlichen wollte, schuf er ein Bild, das seinesgleichen an tiefem Sinn und holder

Harmonie nicht hat. Er rief die triumphierende Kirche, alle Zierden der streitenden Kirche zusammen. Wie viele waren doch, seit Christus auferstanden war und seit Paulus seinen Glauben an ihn als Gottessohn gestammelt hatte, in Tat und Betrachtung, in Apostolat und Martyrium als Heilige, in Gotteswissenschaft und Gottesbegeisterung als Theologen, Dichter und Künstler Zeugen Christi geworden! Sie alle eilten herbei. Als Ziel setzte er ihnen die Hostie, gefaßt in eine ganz einfache Monstranz. Sie vereinigt beide Kirchen. Ein Licht strahlt von ihr aus, das mild und warm unter einer Wolkenschicht aufleuchtet, nicht anders wie der Morgenstern, „der aufgegangen aus der Nacht des Grabes, dem menschlichen Geschlechte in heiterer Klarheit leuchtet". Über ihr erscheint auf den Wolken als Mittelpunkt der Dreieinigkeit verklärten Leibes der Auferstandene, wie sein alttestamentliches Symbol in der nahen Kapelle über dem dort wirklich und nicht nur bildlich gegenwärtigen Sakramente. In der Kapelle die Geschlechter vor der Erlösung, die harrenden und suchenden, auf dem Fresko die erlösten Geschlechter, die wissenden und erleuchteten. Dort die Stimmung der Stunde, da der Morgenstern aufgeht, hier sein Strahlen. Dort die Hinwendung aller religiösen und Kulturkräfte in ihrem Naturzustande zu dem, durch den der Mensch wiedergeboren werden wird, hier die herrliche Entfaltung all dieser Kräfte nach der Wiedergeburt im Rahmen des kirchlichen Lebens. Von dem Kulturschwunge ihrer Umgebung emporgetragen zu ihren mächtigsten Schöpfungen, einigten sich die beiden großen, einander Zeit ihres Lebens persönlich fernen Künstlergenossen Julius' II. auf dem Gipfel ihrer künstlerischen Begeisterung in demselben Bekenntnisse zu dem Christus ihrer Kirche. Was Kunst im Dienste der Religion der Menschheit darzubieten vermag, sie gedachten es, lebendigen kirchlichen Geistes voll, in der Disputa und der Kapelle zum Ausdruck zu bringen.

I.

Vorübergehende Abspannung Michelangelos im Sommer 1508. Beginn der Ausführung des Entwurfs. Schwierigkeit der Feststellung, in welcher Folge die einzelnen Glieder der Decke gemalt wurden. — Der erste Arbeitsabschnitt (Spätherbst 1508 bis Sommer 1509): Das Zeugnis Albertinis, stilkritische Merkmale, die Namensfolge auf den Lünettentafeln. Beginn

der Malerei mit der Zorobabel-Lünette; die Stichkappe darüber. Der Bilderkreis der Türwand, hohe malerische Vorzüge aller Teile desselben. Enttäuschung des Künstlers durch den Gesamteindruck der Wand; Ursachen derselben. — Suchen nach einem eigenen malerischen Stil (Schmach Noahs, Opfer Noahs), körperliche Mühseligkeit des Malens an der Decke, Unbrauchbarkeit der Gehilfen. — Überwindung aller Schwierigkeiten: das Sintflutbild. Der neue Stil. Rückwirkung des Zweifelns und Ringens auf Michelangelos Gesundheit und Stimmung im Frühjahr 1509. Volle Kraftentfaltung vom Juni ab: die ersten Atlantenpaare, Joel-Delphica, Jesaias-Erythräa. Die psychischen Vorgänge in den Propheten beim Empfangen der Offenbarung unter dem Bilde der Vorgänge im Künstler gezeigt, den die Intuition überkommt.

IN einer Anstrengung und Sammlung, die man schwerlich nachzudenken vermag, hatte Michelangelo vom Mai ab den Entwurf ersonnen und als Symphonie empfunden. Mit dem Juli zeigten sich die Folgen der ungeheuren Mühsal. Die Reizbarkeit, an der er auch sonst litt, meldete sich stärker. Ende Juli schrieb ihm sein Vater, daß man nicht arbeiten könne, wenn man nervös und unzufrieden sei. Der Künstler wollte es nicht wahr haben. Er hielt trotz der Hitze des Sommers in Rom aus. Er beschleunigte den Ankauf von Farben und Lack. Selbst den Umstand, daß es für ihn rätlich schien, sich persönlich in Florenz nach Gehilfen umzusehen, nahm er nicht zum Vorwand, um sich aus der Werkstatt zu entfernen. Sie langten, von Granacci geworben, in Rom im August und September an. Zur selben Zeit wird er mit dem Zeichnen der Kartons begonnen haben. Das Gerüst war seit dem 27. Juli fertig, auch die Decke schon „mit Mörtel und Kalkbewurf für die Aufnahme der Farben hergerichtet". Aber nun trat doch eine Abspannung ein. Der erste Rausch war vorüber.

In Florenz hatte der Gonfaloniere nach seinem Briefe vom Juni, unserer einzigen Kunde über den Künstler in jenen Wochen, nicht geglaubt, Michelangelo auf lange hinaus zu einer andern Arbeit als der für die Kapelle bewegen zu können. Im August unterhandelte er dennoch mit ihm, weil er aus diplomatischen Rücksichten auf die Ausführung des in dem Briefe erwähnten Auftrags Wert legte. Der Künstler war anfangs unentschlossen; „ich habe zur Stunde," schrieb er dem Vater, „weiter nichts zu sagen, denn ich bin noch in nichts zum Entschlusse gelangt." Dann aber sagte er für Allerheiligen zu. Der Papst beurlaubte ihn nicht, und Michelangelo fing im Spätjahr an, in der

Kapelle selbst zu arbeiten. Er schien inzwischen die Ermüdung überwunden zu haben.

Es war psychologisch gegeben, daß er den Pinsel zuerst an der Ost- und Türseite der Kapelle ansetzte, um sein Werk mit Jonas und dem Sternenkranze typologischer Bilder zu krönen. Das Bedenken, daß er auf diese Art die letzten Szenen des Dramas der Schöpfung und Sintflut zuerst malen mußte, haben nur seine Biographen empfunden, nicht er selbst. Denn er wollte nicht dieses Drama malen, sondern die drei Triptychen der Sintflut, des ersten Menschenpaares und der Weltentstehung. Außerdem aber wollte er den Prozeß des prophetischen Schauens in der Prophetenfolge von Zacharias bis Jeremias symbolisieren und all die einzelnen Vorstellungsreihen, die er sich gebildet hatte, von der Eingangsseite aus in den Bilderkreis an der Altarwand münden lassen.

Die „Brücke", die nach seinen Angaben aufgerichtet worden war und auf der er nun arbeitete, war ein Gerüst, welches die beiden Längswände der Kapelle durch den ganzen Raum miteinander verband, ohne Mauerbeschädigungen zu verursachen. Indem er mehrere fahrbare Türme von verschiedener Höhe darauf stellen ließ, konnte er die Decke wie das ansteigende Gewölbe überall erreichen. Unmittelbare literarische Zeugnisse dafür, in welcher Folge die Bilder gemalt wurden, liegen aus den Jahren der Malerei verschwindend wenige vor; die aus späterer Zeit sind so allgemein oder verschwommen, daß sie mehr Dunkelheit verbreiten als dienlich sind. Einzig und allein stilkritische Mittel und durch sie kontrollierbare psychologische Beobachtungen an seinen Bildern und Briefen verschaffen uns bei stetem Vergleich des Entwurfs und der Ausführung einige Andeutungen, mit deren Hilfe wir auch die schriftlichen Nachrichten sichern oder begrenzen können.

Das früheste Zeugnis über das Werk ist wohl das des Francesco Albertini, der seine Anfänge noch vor dem Hochsommer 1509 sehen durfte, damit er es in seinen damals schon druckfertigen Mirabilia, einer Beschreibung der Wunder des alten und neuen Rom, erwähnte. Er rühmt den Papst, der den oberen in das Dachwerk eingreifenden Teil der Kapelle pulcherrimis picturis et auro schmückte, opus praeclarum Michaelis Archangeli Floren(tini), statuariae artis et picturae praeclarissimi. Der Abschnitt des Gemäldes, den

Albertini fertig sah, dürfte sich aus den Bildern der Eingangswand und denen des Sintfluttriptychons zusammengesetzt haben. Sie, sowie die dem Triptychon benachbarten Stücke der Wölbungen und Fensterbekrönungen fertigte der Künstler, wenn nicht alles trügt, in einer ersten Arbeitsperiode vom Herbst 1508 bis zum Juli oder August 1509. Alle hierhin gehörigen Teile der Decke, selbst ihre kleinsten dekorativen und bildlichen Glieder wie die Bronzeschilde sind mit derselben peinlichen Sorgfalt ausgeführt. In diesem Arbeitsabschnitt allein vollendete der Künstler auch, dem Entwurfe gemäß, jenen Goldauftrag, dessen Albertini besonders gedenkt. Wo der Firnisüberzug es nicht unmöglich macht, kann man noch heute die Spuren der Nägel erkennen, mit denen Michelangelo die Kartons feststeckte, um die Zeichnungen auf die Wandfläche zu übertragen. Späterhin malte er ohne Hilfsmittel solcher Art oder ritzte die Umrisse nur mit einem scharfen Werkzeug durch. Ein kleiner, aber überzeugender Beleg bestätigt den Augenschein auch ausdrücklich. Wir verdanken ihn der Reihe der Tafeln, deren Bezeichnung mit den Namen der Vorfahren der Lünettenrunde ihren Titel gab. Sie verzeichnet die Namen, so wie sie Vers für Vers bei Matthäus zusammengestellt sind, in rückwärtiger Folge, indem sie von dem Lünettenpaare an der Türe ausgeht und in einer Zickzacklinie unaufhörlich von einer Längswand zur anderen überspringt. Bei der zweiten Lünette linker Hand stockt sie plötzlich, wendet sich zur Nachbarlünette, schreibt den nächsten Vers auf deren Tafel und eilt dann aufs neue im Zickzack weiter zum Altare. Will man diese Störung nicht gewaltsam ausdeuten, so bleibt nur die Annahme, daß Michelangelo die Tafelreihe in zwei Absätzen zu verschiedener Zeit malte oder malen ließ, und bei dem zweiten aus erst nachträglich eingetretenen Gründen, von der ursprünglich gewählten Folge abgewichen wurde. Die Unterbrechung des Zickzacks aber findet sich da, wo sich die Grenze des vom Künstler zuerst ausgeführten Teils über die Decke zieht.

An dieser Stelle nun, scheint es, hat der Künstler den ersten Pinselstrich an seinem Werke getan. Die Lünetten dort rechter wie linker Hand fallen wenig auf. Michelangelo aber mag es darum zu tun gewesen sein, eine Vorprobe auf die ungewöhnlichen Raumbedingungen des Deckengemäldes an wenig sichtbarer Stelle zu machen. Bei der Ausführung der Lünette, die den Namen

Zorobabels trägt, auch der Stichkappe darüber tastet er, stellt er nicht dar. Schon ihr Schema weicht ab von dem der übrigen Lünetten. In sie alle, außer in die beiden, die von den Eckkappen der Altarwand überdacht werden, sind die Familien so verteilt, daß der Mann jeweils von der Türseite bis zur Mitte türwärts, von der Mitte bis zur Altarseite altarwärts sitzt. In der Zorobabellünette müßte er rechts sitzen; er sitzt aber zur Linken des Weibes. Auch wirken die Figuren modellhaft, die Linienführung des Weibes geht mit der des Mannes nicht zusammen, der Umriß des Mannes stößt sich am Rahmen, der des Weibes füllt ihn nicht, schüchtern werden die Voluten respektiert. Unsicherer ist der Künstler noch in der Stichkappe, die nicht wie die Lünette eine glatte Fläche bot. Man bemerkt das Streben, malerische Flächen zu bilden, Tiefe und Raum zu schaffen. Aber die einzelnen Teile des Bildes sehen nur wie aneinandergeknetet aus. Von einer Komposition darf man nicht reden. Das Motiv des Kindes, das der Künstler zwischen die beiden Erwachsenen fallen läßt, um ihren Abstand voneinander aufzuweisen, erscheint gezwungen. Was aber unseren Augen wie ein Versagen der Künstlerkraft vorkommt, klärte Michelangelo über den Raum und die Flächen auf, womit er es zu tun hatte. Ihre Eigenart und ihre besonderen Schwierigkeiten wurden ihm vertraut. Die störendsten Mängel der Stichkappe wiederholen sich nirgends mehr. Das technisch sichere, rasche Leisten begann. Der Künstler wandte sich dem Bilderkreise über der Türe zu, auf den sein Augenmerk vom Anfang der Arbeit an als erstes bedeutsames Ziel gerichtet war.

Aus der Architektur der Gewölberippen entwickelt sich dort, die zu ihm gehörigen Gemälde überragend, Zacharias, der Prophet des Palmsonntags. Michelangelo hatte in dem ruhig sitzenden, zum Lesen sich anschickenden Greise gleichsam nur den Herold darzustellen, der den andern Propheten voraufgeht, oder den Typus eines Propheten, wie sich das Volk ihn vorstellt. Er malte mehr den Mantel als den Propheten. Hinter dem wundervollen, majestätisch breiten Faltenwurf vergrub er den Körper des Mannes ganz und gar. Aber auch der Kopf kommt nicht zur Geltung Das Antlitz ist kaum charakterisiert; es könnte ebensogut einem der zwölf Apostel, einem alten Gelehrten, einem Humanisten gehören. Die beiden Engelknaben, die Zacharias



Phot. Anderson.

Abb. 7. Stichkappe über der Tafel mit der Namensaufschrift: Zorobabel.

wie allen folgenden Propheten zur Übermittlung der göttlichen Offenbarungen beigegeben sind, verhalten sich wie rechte Diener. Einen göttlichen Auftrag haben sie nicht, um den Propheten kümmern sie sich kaum, fangen auch sonst nichts an. Sie stehen da und warten. Die ganze Wirkung des Bildes beruht allein auf der schönen und prachtvoll festgehaltenen äußeren Erscheinung des Greises.

Der Blick gleitet deshalb unwillkürlich weiter zu dem Gemälde daneben, der ebenfalls kaum bewegten Erscheinung Judiths als blühenden Weibes. Judith ist die Heldin einer der vier Rettungen Israels, die der Künstler für die Eckkappen der Decke ausgewählt hatte. Er paßte die Schilderung hier wie in den übrigen der eigentümlichen und schwierigen Flächengestaltung an

und zerlegte sie deshalb in drei Vorgänge. Links schlafen die Wächter. Rechts liegt die Leiche. Das Grausige des Begebnisses, der Mord, ist ebenso bloß angedeutet wie das Aufregende, der Gang, der der Jüdin durch die feindlichen Wachen bevorsteht. Dumpf nur und heimlich erhebt sich eine Unruhe von beiden Seiten gegen die Frauen in der Mitte. Judith bedeckt soeben des Toten Haupt in dem Korbe der Dienerin mit einem Tuche. Scheu sieht sie in diesem Augenblicke nach dem Lager des Holofernes zurück, als höre sie ihn sich regen. Es ist ein rein lyrisch-innerliches Motiv. Die Gruppe der beiden Frauen, das Stillehalten der Dienerin, die rasche Wendung der Herrin, namentlich aber die Erscheinung Judiths ist so reich an Schönheit wie frauenhaft. Wie umflutet ist sie von sinnlicher, noch unversehrter Anmut. Für ein kleines, farbiges Bild, das heute in den Uffizien hängt, hatte Botticelli, dem Freunde Michelangelos, vielleicht einmal eine ähnliche Stimmung vorgeschwebt, fein und empfindlich wie eine Espe gegen den Wind. Er hatte weder den rechten Moment der Handlung gefunden, noch etwas anderes als eine verträumte, preziöse Frau zu schaffen vermocht.

In der nahen andern Eckkappe steht David über dem schon gefällten Gegner, um ihm mit dem Schwerte das Haupt von dem Rumpfe zu trennen. Wie ein Alpdrücken lastet der Wicht auf dem Riesen, dessen schwere Gestalt und mächtiger Kopf sich dem Griff der winzigen Hand nicht entziehen können. Der kleine Held selber ist beim Ausholen zum Schlage mit seinem Schwerte eins geworden. Eine hochgeschwungene Sense, meint man, fährt zischend nieder. Die Flächen rechts und links sind wie leer gesaugt. Alles Leben auf dem Bilde ist in die eine Bewegung gepreßt.

Dann wieder auf dem Lünettenpaar unterhalb dieser drei Bilder in den äußeren Gruppen eine Rückkehr zur Ruhe, in den inneren ein ganz vergeistigtes, zuständliches Dasein. Michelangelo malte hier die Melancholie des jungen Mannes griechisch-römischer Zeiten und die Verzweiflung des alten, in sich zusammengekauerten Juden, in dessen Augen im Gedanken an den nahenden Tod nach all dem Warten der Wahnsinn aufglänzt. Stimmungen ganzer Kulturen und Völker gewannen in diesen beiden Männern Ausdruck und neues Leben. Fast übersieht man darüber, wie hoch die Lünetten, nament-



Phot. Anderson.

Abb. 8. Die Gemälde der Türwand.

lich die mit der Namentafel Eleazars, auch als schöne Malerei gewertet werden dürfen. Die doppelte Überschneidung der Gestalt des Ägypters ist grandios, die rasche Folge der Köpfe in der Japhetiten-Gruppe die Voluten entlang köstlich komponiert.

Mit diesem Lünettenpaare erreichte der Künstler indessen schon den Höhepunkt, den er auf dem eingeschlagenen Wege zu erreichen vermochte.

Er war mit der Absicht in die Kapelle gegangen, sich in ihr als Maler mit den Malern zu messen; aber er begriff dabei die Malerei in dem herkömmlichen, engen Sinne des Worts, worin sich der Begriff für die anderen erschöpfte. Sein Sinnen bei der Ausführung hatte sich auf Vorzüge gerichtet, als da waren der Zauber schöner Komposition und einheitlicher Stimmung. Er hatte die Plätze zwischen den Gewölberippen und Voluten mit edlen Linien, harmonischen Flächen und reizvollen Farben ausgefüllt. Er hatte seinen höchsten Ehrgeiz in der Hervorbringung malerisch gewandeter Greise, geistig und sinnlich anziehender Männer und Frauen gesucht. Jeder Teil, für sich betrachtet, war ein Meisterwerk geworden. Keiner der berühmten Umbrier jener Tage durfte sich zutrauen, ähnliches zu schaffen, und auch die begabtesten Florentiner, ein Andrea del Sarto und Fra Bartolomeo della Porta, konnten kaum noch, obwohl ihre Malerei mit der dieser Bilder wesensverwandt war, mit ihnen wetteifern.

Nun aber, da Michelangelo zum ersten Male einen in sich geschlossenen Abschnitt seines Werks überblickte, fühlte er sich plötzlich unbefriedigt. Noch um die Jahreswende hatte er aus der Arbeit an den Bildern dem Vater geschrieben, daß er seine Sache gut zu machen hoffe. Am 27. Januar jedoch klagte er, daß sein Werk nicht von der Stelle rücke und deshalb nicht, weil die Malerei nicht sein Beruf sei. Er vermißte sich selbst und seinen persönlichen Stil in dem Bilderkreise und kam nun ins Zaudern und Zögern. Wo war auch in seinen Gemälden die Musik und Melodie, der Schwung, die hohe Eigenart der Liturgie? Bei dem Entwurfe im Frühjahr hatte sich sein Geist unter dem Antrieb des mannhaften Enthusiasmus und des Ideensturms Julius' II. über alles frühere Kunst- und Kulturschaffen hinaustragen lassen. Nun zwang ihn sein Pinsel, wieder in geregelten Bahnen zu wandeln. Hinter der Ober-

fläche der Bilder freilich stampfte und drängte es. Da trieb und hämmerte seine Expansionskraft, und in manchem Zuge brach sie mit elementarer Wucht hervor. Aber es lag wie ein Schleier, oft wie Fesseln über den Gemälden, selbst über den Farben. Die produktive Größe und mehr noch der ungeheure künstlerische Intellekt ihres Meisters waren nicht das primär wirksame Element, das sie gestaltet hatte. Das enttäuschte den Künstler.

Da verließ er den Weg, den er anfangs als selbstverständlich betreten hatte. Hatte er es nicht immer gefürchtet, daß er zum Maler nicht tauge? Vielleicht ward er seiner selbst mächtiger, wenn er darauf verzichtete, etwas zu scheinen, was er nicht war? Er war ein Meister des menschlichen Akts, wie nur ein Bildhauer ihn beherrschen konnte. In den Bildern des Sintflut-Triptychons machte er die Probe darauf, ihn auch in der Kapelle zu verwenden.

Dessen vorderer Flügel, das Bild von der „Schmach Noahs", gehört durch seine typologische Bedeutung als Ecce Homo-Bild ebensosehr zu dem Bilderkreis der Eingangswand als in das Triptychon. Seiner Gesamtwirkung nach trägt es noch den malerisch-stimmungsmäßigen Charakter der früheren Bilder. Ein Zwielicht nimmt der Trunkenheit des in seiner Hütte liegenden Patriarchen das Derb-Obszöne und tönt die Erregung der streitenden Söhne ab. Auch sieht man durch einen Ausblick aus der Hütte ins Freie den Patriarchen ein zweites Mal. In derselben Neigung des Kopfes und Nackens wie drinnen, gräbt er draußen seinen Weinberg in harter Arbeit um. Michelangelo brachte dadurch in demselben Rahmen zwei Vorgänge als gleichzeitig zusammen, die nur nacheinander denkbar sind. Die Quattrocentisten hatten denselben Brauch in aller Naivetät geübt. Er bediente sich seiner zur Erzielung einer psychologischen Wirkung. Aber eben durch diese Feinheit schärft er uns den Blick für das Widerspruchsvolle seines Versuchs. Unser Blick wird dem Bilde gegenüber empfindlich. Wir sehen genauer zu und bemerken, wie ungleich die Komposition und wie unerfreulich ihre Einzelheiten sind. In die niedere Hütte und ihr warmes Licht ist die Gestalt des trunkenen Patriarchen und die Gruppe seiner Söhne zeichnerisch hart und aufdringlich, in einer neuen, unmalerischen Manier eingeschoben. Noah liegt da wie ein antiker Flußgott. Er soll schlafen, aber seine Glieder erscheinen, außer einem Arme,

nicht vom Schlafe gebändigt. Die Söhne sind ohne Seele und passen nicht zusammen. Statuen gleich hat der Künstler sie hingestellt, so wie er sie antiken Vorbildern entnahm.

Das „Opfer Noahs“ zeigt dieselben Mängel in verstärktem Maße. Es fehlt ihm jeder einheitliche Inhalt und jede künstlerische Idee. Statt dessen klammerte sich Michelangelo an den Wortlaut der heiligen Schrift in der Siebenzahl der Personen wie in dem Getier, das er auf dem Bilde zusammentrieb. Es ist eine verwirrende Unruhe, ein Übermaß mannigfacher und sich gegenseitig hemmender Bewegung in der Komposition, wodurch ihre Hauptperson, der alte Patriarch, in den Hintergrund gedrängt wird und hinter dem Altare fast versinkt. Antike Motive sind bis in Einzelheiten verwertet, die ihren Sinn in der Übertragung verloren. Warum bläst wohl der eine der Söhne Noahs das Feuer, das ohne Zugluft auf dem Altarstein flackert, wie durch einen Rost von unten her an? Als Kenner und unvergleichlicher Gestalter des menschlichen Körpers kommt Michelangelo auch in dieser Komposition in mehr als einer Aktstudie zur Geltung, das Ganze ist das künstlerisch unseligste Bild der Decke. Er verfing sich für eine Weile vollkommen und ermattete. Auf einem der Bronzeschilde zur Seite des Triptychons zeichnete er die „Ermordung Abners durch Joab“ bis aufs Tüpfelchen nach der umständlichen Ortsschilderung des Schrifttextes. Auf ein zweites übernahm er wieder ein antikes Motiv, ohne es umzuschmelzen.

Die Müdigkeit und der Zwang, den er sich antat, quälten ihn. Auf eine Zeichnung für den Noah, der seinen Weinberg umgräbt, schrieb er die Worte, die wie Sehnsucht hinweg von der Kapelle und Arbeit klingen:

„Al dolcie mormorar d'un fiumicello
Ch'aduggia di verd'ombra un ciaro fonte . . .“

Auch bereitete ihm die Malerei körperliche Leiden, seit er die Wölbung und Decke über sich malen mußte.

„In diesem Elend wuchs mir schon ein Kropf
So wie den Katzen im Lombardenreich
Vom Wasser, oder wo auch sonst noch gleich,
So daß der Bauch zu haften scheint am Kopf.

Der Bart steht himmelan, es wächst der Schopf
Am Buckel fest, die Brust Harpyen gleich,
Mein Pinsel, abwärts träufelnd farbenreich,
Bemalt mit Mosaik mich armen Tropf.
Die Niere preßt sich in die Brust; das Kreuz
Drück' ich heraus, im Gleichgewicht zu stehn,
Der Fuß, den nicht das Auge lenkt, geht quer.
Vorn längt sich mir die Haut, und anderseits
Kürzt sie im Rücken sich vom Einwärtsdrehn,
Gekrümmt wie'n Syrer-Bogen atm' ich schwer.
Nun wird auch mehr und mehr
Mein Urteil schief, im schiefen Haupt erzeugt;
Aus krummem Rohr schießt fehl man allzu leicht.
Ob meiner Malerei,
Der seelenlosen, Freund, steh' denn mir bei,
Sag' aller Welt, daß ich kein Maler sei!"

Äußeres Mißgeschick gesellte sich in derselben Zeit für den Künstler hinzu. Seine Gehilfen leisteten nichts, und ihm war es nicht gegeben, sie heranzuziehen. Er entließ sie also und ersetzte sie durch bloße Farbenreiber und untergeordnete Hilfskräfte. Alle Arbeit fiel seitdem auf ihn.

Aber im Grunde bedeutete die Krisis, die ihn über der Ausführung des Sintflut-Triptychons ereilte und anscheinend lähmte, schon die Überwindung der Mühsal. Wie kalt und gezwungen die skulpturalen Ausdrucksformen und Züge in den beiden Noahbildern auch wirken, so eröffneten sie der Darstellungskraft des Künstlers dennoch den erwarteten Zutritt zu sich selber. Gleich darauf trug ihn ein mächtiger Flügelschlag seines Genius ein erstes Mal bei der Ausführung auf die Höhe der Konzeption. Er nahm zum Beschlusse des Triptychons das Bild der Sintflut selbst in Angriff. Er komponierte es vielfigurig und arbeitete an ihm sicherlich länger als an irgendeinem anderen Teile der Decke. Es ist, als ob er nicht genug Motive erfinden, nicht genug Anregungen aus dem inneren Reichtum hätte schöpfen können, dessen er plötzlich wieder habhaft wurde. Der Umstand mag ihm dienlich gewesen sein, daß er ähnlich wie bei der Metamorphose des Grabmalentwurfs in den der Tempelhalle, auch in diesem Einzelbilde von persönlichen Vorarbeiten ausgehen konnte. Er hatte die Jahre vorher den Karton für die Schlacht bei Pisa gezeichnet und darin der Sintflut verwandte technische Probleme gelöst.

Dienlicher noch war ihm, daß ihn die Liturgie, was noch bei keinem früheren Bilde der Fall war, unmittelbar bis ins einzelne Motiv inspirierte, und dieses Gemälde durch die Parallele zwischen Sintflut und Taufe schon vor ihm aufgedämmert war, als er noch am bewegtesten um den Entwurf gerungen hatte. Preist die Liturgie doch in der entsetzensvollen alttestamentlichen Abwaschung der Sünden zugleich das Ende der Laster und den Ursprung der Tugenden!



Abb. 9. Vater und Sohn.
Gruppe aus der Sintflut.

Auf dem Bilde erscheint die Taube, die Noah fliegen ließ, schon zurückgekehrt. Der Himmel hellt sich in der Ferne auf. Das erspart uns, die Vorstellung auszudenken, daß auch die letzten Menschen noch, die wir auf der Flucht vor dem Elemente sehen, sterben müssen. Die Verderbtheit des Gigantengeschlechts, durch die es zum Untergang reif geworden ist, offenbart sich in ihrem erbarmungslosen Egoismus nur im Hintergrunde. Das volle Leben des Bildes entfaltet sich vorne in Taten der Selbstaufopferung und Hingabe. Den seelischen Schwer- und Mittelpunkt dieses Lebens der Liebe stellt die Gruppe eines Greises dar, der mitten zwischen den Hauptgruppen durch das Wasser schreitet und seinen ertrunkenen Sohn, einen schon erwachsenen Mann, zu bergen versucht. Das Haupt des Sohnes ist auf die Haare des alten Mannes gesunken wie auf ein weiches Kissen. Der ganze Körper schmiegt sich noch im Tode an den Vater und läßt sich von ihm wie im Gefühl kindlicher Zuflucht tragen. Wie der Tote von dem Greise gehalten wird, scheint der Todesschmerz für ihn seinen Stachel verloren zu haben,



Phot. Anderson.

Abb. 10. Sintflut.

gleich wie ehedem der kleine Knabe in diesen Armen so oft auch seine kleinen Schmerzen vergaß. Was sind all die stammelnden Liebesworte für seinen Vater in Michelangelos Gedichten und Briefen gegenüber diesem reinsten Ausdruck, den er seinem Sohnesempfinden durch Stift und Pinsel gab? Und nicht minder vollkommen erfüllt die Gruppe trotz all dem Persönlichen, das sie hat, ihre Mission, den Grundton für die Stimmung des Vordergrundes auf Bilde anzugeben! — das verlöschende Leben in dem Greise, das erloschene dem in dem Manne . . . Wie sind ihrer doch noch so viele, die vor den Fluten sich retten wollen! Hinter dem Bergesrücken steigen sie in nicht endendem Zuge herauf. Ein armseliges Weib trägt den unnötigsten Teil seiner Habe davon. Die meisten dieser Flüchtlinge sind adlige, schöne Menschen. Voran schreitet ihnen eine wahrhafte Urmutter mit noch tierisch ungefügem Gliedmaß. Sie geht mit dem schweren Tritt der Tierriesen des Urwaldes, und sie leidet mit derselben furchtbaren Kraft um ihre dem Tode geweihten Kinder. So prägt sich uns Gruppe um Gruppe ein, von dem Jüngling zur äußersten Linken, der den Kampf ums Leben fortsetzt, solange noch ein Baumwipfel auf der Bergeshöhe nicht überschwemmt ist, bis zu dem Liebespaar, das den Kampf schon aufgab. Taten der Aufopferung und des Mitleids ringsum!

Als dereinst Dante in die Finsternisse der Hölle eintrat, stimmte er sogleich in ihrem ersten Kreise das Lied von der menschlichen Liebe an, die den Tod und die Verdammnis überdauert. Er sah dort diejenigen, welche um der Verirrungen solcher Liebe willen verworfen wurden, von derselben immerwährend in sich zurückkehrenden Bewegung dahingetragen, mit der am Schlusse seines Hohen Liedes die ewige Liebe „die Sonne rollt und all die Sterne.“ So ward auch Michelangelo getrieben, zu Anfang seines Werks, inmitten der die Giganten vernichtenden Flut die Wirkungen jener selben Liebe auf Gatten, Eltern und Kinder zu verherrlichen, kraft der sich Christus ans Kreuz schlagen ließ, als die Flut der Verderbnis und Gottverlassenheit die Menschen völlig zu überdecken drohte. Die Komposition in ihrer übersichtlichen Klarheit, die Einheit der Stimmung trotz der Verschiedenheit der zum Ausdruck gebrachten Affekte, die Schönheit des Einzelnen, die Innigkeit und Tiefe des Gehalts machen aus dem Bilde das mächtigste Historienbild der Kunstgeschichte.

Seitdem war der künstlerische Prozeß im Zuge, durch den Michelangelo der Welt in dieser Kapelle einen höheren Begriff des Malerischen, als sie besaß, erschließen sollte. Er füllte in die alten Schläuche jungen Wein. Er befruchtete die Technik der Malerei und bereicherte ihre Werte aus den Tiefen seines bildhauerischen Könnens und aus der Macht seiner Persönlichkeit. Vor allem, er gab sich selber einen eigenen, ihm gemäßen Stil. Die große Gabe der Bildhauerei zu vereinfachen, ihre Fähigkeit plastischer Rundung, das Körperhafte ihrer Gebilde und die hohe Entwicklung ihrer Mimik verschafften der Malerei, auf diese übertragen, ungeahnte Wirkungen, unbekannte Möglichkeiten auch des psychischen Ausdrucks. Jetzt vermochte der Künstler den Werken seiner Hand die Leidenschaft und das Erhabene seiner der Gottheit vollen Seele, das Übermenschliche und explosiv Geistige seiner Natur einzuhauchen. Hätte er es früher versucht, er hätte die Formen seiner Gebilde zersprengt. Fortan aber paßten Meister und Werkzeug zueinander, wie auf dem Gemälde an der Türwand David und sein Schwert einer einzigen Sense gleich zusammenwirken. Wie ein elastischer Stahlreif umschließt der großartig geschwungene, feste Kontur seiner künftigen Schöpfungen alles Leben in seinen Bildern. Michelangelo tauchte ganz in sie ein. Bis in die urgewaltigsten wie in die zartesten Regungen seiner wunderbaren Seele öffnete er sich ihnen. Er besaß in unerhörtem Maße sowohl das künstlerisch-produktive wie das intellektuelle Element aller schöpferischen Begabungen, sowohl das künstlerische Schauen wie die tiefe, wertschätzende Liebe zu allem Seienden und Werdenden und die männlich herrliche Barmherzigkeit. Die persönlichsten Erfahrungen seines Innenlebens, die ungestümsten Erlebnisse seines Kunstschaffens, die innigste, schmerzendste Sehnsucht seines Genius objektivierten sich vor ihm in der Folge der Weiterarbeit an seinem Werke zu unvergleichlichen Gemälden.

Solche Monate des sich selber Umbildens zu neuen großen Fähigkeiten sind erfüllt von Qual und Anstrengung. Dem Meister wurden ihre Leiden noch vermehrt. Auf dem Bilde der Sintflut zeigten sich plötzlich Spuren von Schimmel. Vermutlich war die Witterung, die bis zum Ende des Jahres in Rom häufig hell und warm ist, mit dem Januar umgeschlagen. Der

Kalkbewurf, auf den der Künstler seine Farben auftrug, trocknete während der Regenzeit nicht mehr rasch genug. Michelangelo verlor einen Augenblick den Mut. Aber der Papst stand ihm als getreuer Mäcen und Mentor zur Seite. Er ließ durch Giuliano da Sangallo den Schaden untersuchen. Die Ursache wurde erkannt. Der Meister fuhr mit seiner Arbeit fort. Bald danach scheint er infolge der nervösen Aufregungen des Zweifelns und Ringens in seiner Gesundheit beeinträchtigt worden zu sein. Gerüchte drangen nach Florenz, daß er ernstlich leidend wäre. Sein ältester Bruder schrieb ihm darauf im Mai: „Uns scheint es hier, daß Du Dich hüten mußt, wie Du nur irgend kannst, oder ganz von dort weggehen, sogleich oder auf jeden Fall sobald wie möglich.“ Michelangelo überwand den Anfall. Ein Gefühl des Unwohlseins und der Unzufriedenheit blieb aber noch eine Zeitlang in ihm zurück. Er war verstimmt gegen den Papst, der ihn bei der Arbeit festhielt, aber nicht daran dachte, ihm durch ein Geldgeschenk oder auch nur durch eine Honorarzahlung vor dem ersten vertraglich bestimmten Ziele seine Anerkennung zu zeigen. Er begann ebenso den Neid und die Intrigen des römischen Künstlervolks zu fürchten. Doch brach seine Reizbarkeit lebhafter wohl nur in den späten Nachtstunden durch, wann er nach plagereichem Tagewerk zuweilen einen Brief an die Seinen schrieb. Entmutigt äußerte er sich auch dann nicht mehr. „Ich ersehe aus Eurem letzten Briefe,“ heißt es in einem Schreiben aus dem Juni, „daß man in Florenz gesagt hat, ich sei tot. Das Gerede macht wenig aus, wenn ich nur lebe. Laßt darum reden, wer will, und sprecht zu niemand von mir, da es böse Menschen gibt. Ich suche zu arbeiten, soviel ich kann. Ich habe seit dreizehn Monaten kein Geld vom Papste, glaube aber, daß ich in sechs Wochen jedenfalls welches erhalten werde, da ich dann reichlich das ausgezahlte werde verdient haben . . . Sonst habe ich nichts zu schreiben. Ich bin hier wenig zufrieden, wenig gesund, arbeite mit großer Anstrengung und habe kein Geld und niemand, der für mich sorgt. Und doch habe ich gute Hoffnung, daß Gott mir helfen wird.“

Man darf annehmen, daß sich der Künstler, als er diesen Brief verfaßte, zuletzt mit den vorderen Atlantenpaaren der Decke beschäftigt hatte und im Begriffe war, den Propheten Joel und die Delphische Sibylle, den Jesaias und

die Erythräa zu malen. Die Arbeitsleistung, deren es zu ihrer Ausführung bedurfte, entsprach etwa der Frist, mit der er damals bis zur Vollendung des ersten Drittels der Decke rechnete, denn mit jeder der großen Figuren hatte er länger als eine Woche zu tun.

Vasari erzählt, daß der Meister sich für die Atlanten Modelle in Wachs und Ton knetete. Er muß beim Formen der jugendlichen Leiber und bei ihrer Belebung in der freien Luft des Tempelsimses einen hohen Genuß empfunden haben. Sie sind bei aller michelangelesken Muskelhaftigkeit von einer wundervoll weichen Glätte und Eleganz der Formbildung, wie sie auch an einzelnen Akten der Sintflut entzückt und an dem Künstler überrascht. Wie eine ganz feine Nachwirkung der malerischen Absichten mutet sie an, denen Michelangelo an der Eingangswand nachgehangen hatte. Auf das der Türe nächste Doppelpaar fällt es sogar von dorther noch wie ein Wolkenschatten, und es macht sich in ihm ähnlich, nur schwächer als in der „Schmach Noahs" etwas von dem Stimmungsmäßigen, Schwermütigen des jungen Mannes in den Türlünetten, der Judith und des David geltend. Die übrigen vier Atlanten werden davon nicht erreicht. Sie sind voller Frohsinn und Lust an ihrer Tätigkeit. Der Lebenssaft quillt in ihnen auf, jedes moralischen und physischen Krankheitskeimes bar, frisch und überschwänglich.

„Ich antwortete Euch das letzte Mal," schrieb Michelangelo schon wenige Tage nach dem mürrischen Briefe nach Hause, „daß ich nicht gestorben sei, mich doch auch nicht allzu gut fühlte. Jetzt jedoch befinde ich mich Gott Dank vortrefflich. Gebt mir Nachricht und achtet nicht darauf, daß ich nicht antworte, denn oftmals kann ich es nicht." Das Schaffen an den ersten Propheten- und Sibyllenpaaren riß ihn hin. Sein Geist genas von den letzten Zweifeln. Es war, als ob alle Fleischesbande sich von ihm lösten. Nach unsäglicher Arbeit begehrte er.

Trotz der räumlichen Entfernung, die Joel und die Delphische Sibylle in der Kapelle trennt, hat der Künstler sie aufs engste gepaart. Das Erlebnis, unter dessen Eindruck sie dargestellt sind und worauf sie reagieren, ist für beide dasselbe. Wie eine Vorwelle, wie der erste Schauer einer heranwehenden Offenbarung geht es über sie. Sie werden beim Lesen davon

betroffen und für den Augenblick davon gebannt. Die Sibylle jedoch als Forscherin wird nicht wie der Erwählte Gottes über die Natur hinaus entrückt. Zwar symbolisiert sie die höchste Stufe, zu der sich menschliches Denken und Spekulieren mit der Hilfe des griechischen Geistes emporzuschwingen vermochte. Das Studium hat sich in ihr bis zu solcher Intensität gesteigert, daß es nahe daran ist, zum Schauen zu werden, da der Gott der Offenbarungen jetzt durch die Kapelle weht. Aber sie weiß nicht, ob das Wehen sie streift oder von fernher kommt, ob, was sie empfindet, inneres oder äußeres Erlebnis ist. In momentaner Bewegung fährt sie auf und blickt, nur halb bewußt, nach der Seite des Altars hin. Ihr Blick schärft sich nicht, ihre Lippen pressen sich nicht aufeinander, ihren Körper zieht es nicht mit Energie in die Richtung eines bestimmten Sehobjektes. Es bleibt für sie beim Ahnen und Staunen, bei dem Aufschlagen des fast kindlich wunderreichen Auges, dem leise geöffneten Mund, während doch ihr Haar und das ihrer kleinen Begleiter unter der unmittelbaren Berührung der Gottheit flattert. Die beiden Kinder merken nicht einmal auf. Sie sind auf den Sibyllenbildern nicht wie bei den Propheten Träger göttlicher Botschaften, keine Engel, sondern nur die kleinen irdischen Lieblinge der erhabenen Frauen. Und auch die Karyatidenpaare rechts und links, aus deren Mimik, Obertönen gleich, die Geistesstimmung der Seher und weisen Frauen nach Art und Heftigkeit am sichersten und reinsten abzulesen ist, stehen unergriffen da. Nicht die geringste rhythmische Bewegung ist in



Abb. 11. Karyatidenpaare.



Phot. Anderson.

Abb. 12. Joel und die Delphica.

ihren Gliedern. Einen Augenblick später wird auch die Sibylle, nur leicht beunruhigt, zu ihrem Forschen zurückkehren.

In dieser Vorstellung höchster Momentanität, die Michelangelo der Bewegung der Sibylle verlieh, kennzeichnete er fein und restlos den Unterschied, der das Wesen der antiken Vorahnungen von dem prophetischen Wissen um den Messias trennt. Wie er dagegen Joel in seiner Lektüre stutzen läßt, wie der Prophet zu sinnen anfängt, wie an der Stelle, woran sein Auge haftet, ein überirdisches Licht aufblitzt, seine Stirne überstrahlt, Feuerzungen gleich seine Haare aufwirbelt, wie das Licht auch die Engel erfaßt und im Antlitz des einen das Bewußtsein der göttlichen Sendung aufglüht, wie auch in den Karyatidenpaaren je eins der Kinder von der Bewegung angezogen wird, ist alles an der Darstellung des Propheten im Flusse; der Prozeß überirdischen Schauens ist eingeleitet, damit er sich von Prophet zu Prophet intensiver und deutlicher vollziehe. Michelangelo hatte es in sich erfahren, wie eng künstlerische Intuition und prophetisches Schauen als psychische Vorgänge verwandt sind. Stürme derselben Art hatten jene Fluten der Ekstase, die ihm vor einem Jahrzehnt aus Savonarolas Predigt entgegenschlugen, und die Wogen aufgetrieben, die vor wenigen Monaten seine eigene Seele außer sich brachten und schon wieder in Bewegung gerieten. Er durfte darauf vertrauen, daß die Propheten, wenn er in ihnen sein eigenes Künstlerwesen und -erleben Gestalt annehmen ließ, an diesem heiligen Orte wahrhaft als Propheten wirken würden. Er gebot für ihre Darstellung über physiologische und psychologische Kenntnisse, die nach allem wissenschaftlichen Studium des 19. Jahrhunderts zwar als richtig festgestellt, aber nicht übertroffen werden konnten. So charakterisierte er sogleich Joel mit der Summe der hervorstechenden Eigenschaften des künstlerischen Genius. Er gab ihm die intellektuelle Überlegenheit, das Willensmächtige, die Fähigkeit des Gestaltens. Er machte ihn zum Architekten. Man hat in Joels Zügen Bramante wieder erkennen wollen. Sicher hat Michelangelo die Erinnerung an den größten Architekten seiner Zeit nicht gesucht, aber vielleicht drängte sie sich ihm unabweisbar auf.

Jesaias und die Erythräa sind sich geistig so fern wie Joel und die Delphica nah. Der Seher verkörpert das künstlerische Ringen nach Intuition,





Phot. Anderson.

Abb. 13. Jesaias und die Erythräa.

das prophetische nach Offenbarung, die Sibylle ist das Symbol der wissenschaftlichen Denkarbeit.

Wie stark dem Propheten auch über dem Grübeln die Falten zwischen den Augenbrauen anschwellen mögen, wie lange der Künstler auch Fuß über Fuß dasitzen mag, er bleibt auf die Intuition, den Moment der Offenbarung angewiesen. So wurde in Jesaias das Lesen und erstaunte Sinnen Joels durch das Nachdenken nur zum schmerzvollen Träumen und zur Bewußtlosigkeit gegenüber der Umwelt. Auch die Karyatiden zu seinen Seiten sind in den Zustand völliger Bewegungslosigkeit zurückgekehrt. Wie aus einer Ohnmacht wecken ihn die Sendlinge des Herrn, die in einem Lichtmeere und unter Sturmeswehen herbeieilen. Das Irdisch-Leibliche bändigt ihn noch so stark, daß er nur langsam begreift, daß er hören wird den, „dessen Gedanken höher sind als eure Gedanken, soviel der Himmel höher ist als die Erde".

Die Erythräa als Symbol der Wissenschaft weiß nichts von den Entzückungen, noch weniger von den Leiden des künstlerischen Genius. Sie lebt ein anderes Leben. Sie kämpft nicht um eine Intuition, sie überstürzt sich nicht. Sie ist selbstzufrieden und vornehm. Ein machtvolles Gleichnis stetiger, reifer Forschung sitzt die Sibylle in ihrer Nische. Sie forscht „Bein auf Beine", schlägt in ihrem Folianten rückwärts, vergleicht und denkt. Rings um sie her ist lautlose Stille, ruhiges Glück. Alle Möglichkeit erschöpfenden Zergliederns der einzelnen Persönlichkeit hört vor ihrer herrlichen Erscheinung auf. Man muß sich in sie und ihre Nachfolger betrachtend versenken. Einzig ein sich Besinnen auf die liturgische Inspiration der Motive und ein sich Aufklären über die besondere Bildstimmung vermag wohl hier und da noch das Anschauen zu unterstützen und dazu zu helfen, daß der Betrachter des Kunstwerks auf dessen Grunde tiefer und tiefer in die Seele des Meisters schaut. Es ist wahrscheinlich, daß Michelangelo eine Aufzählung und Beschreibung der Sibyllen kannte, die in einem Codex der Florentiner Laurentiana erhalten ist. Der Codex schreibt der Erythräa den Spruch zu: In ultima aetate humiliabitur Deus, humanabitur proles divina, iungetur humanitati divinitas, iacebit in foeno agnus et puellari officio educabitur Deus et homo. „Im letzten Zeitalter wird Gott erniedrigt werden, Gottes Sohn Mensch werden, die Gott-

heit wird sich mit der Menschheit vereinigen, es wird im Heu das Lamm liegen und durch den Dienst der Jungfrau wird erzogen werden, der Gott und Mensch ist." Der Spruch ist von der christlichen Kunst wiederholt verwandt worden und kehrt auch in dem Schmucke der römischen Lieblingskirche der Rovere-Päpste, in S. Maria del Popolo wieder. Aber heißt es nicht ebenso in der Karsamstags-Liturgie, daß „dieses die Nacht ist, in der das Himmlische dem Irdischen, dem Menschlichen das Göttliche vereint wird"?

Über der Sibylle entzündet der eine ihrer kleinen Begleiter mit vielem Bemühen eine Ampel. Ist er ein Sinnbild dessen, mit wie vielem Bemühen die Wissenschaft den Menschen ein Licht in ihrem Dunkel zu entzünden bestrebt ist? Oder ist das Licht, das er aufleuchten lassen möchte, ein noch sinnigerer Hinweis darauf, daß Gott sich das wissenschaftliche Streben der Menschen wohlgefallen lassen möge? „Laß, o Herr," fährt die Kirche in ihrem Gebete an jener Stelle fort, „dieses Licht zusammenströmen mit den himmlischen Lichtern. Seine Flamme finde der Morgenstern, der, aufgegangen aus der Nacht des Grabes, dem menschlichen Geschlechte in heiterer Klarheit leuchtet . . . ."

II.

Die Ezechias-Stichkappe. Seelische Erregungsfähigkeit des Meisters im Sommer 1509. Der zweite Arbeitsabschnitt (Sommer 1509 bis August 1510): Das Triptychon der Erschaffung und des Falles des ersten Menschen. Die biblisch-historischen Vorgänge nur die Einkleidung für die Idee, das Doppelwesen des Menschen, seinen Idealismus und seine Schwäche, aus dem Verhältnis von Mann und Weib, aus ihrem Einfluß aufeinander zu deuten. Der Mensch, der wunderbar geschaffen wird und dennoch fällt, ist auf allen vier Darstellungen des Triptychons der Mann und das Weib. Der Zweifel, daß auch auf dem ersten Bilde Eva dargestellt ist, unberechtigt. Psychologische Tiefe der Darstellungen dieses Triptychons; religiöse Beziehung auf den Auferstehenden. — Das Triptychon der Weltschöpfung. Die Weltschöpfung als Lichtschöpfung. Die Psychologie der Schöpfertätigkeit Gottes anschaulich gemacht unter dem Gleichnis der Vorgänge in der Seele des Künstlers, der mit der Materie um die Verkörperung seiner Intuition ringt. — Erregung des Künstlers, seine Seele wie ein Meer im Rhythmus des Wogenschlags. Die Atlanten dieses Teils der Decke. Ezechiel-Cumäa, Daniel-Persica. Der Künstler auf der Höhe des Schaffens. Befreiung und Wirksamkeit all seiner seelischen und geistigen Kräfte. Der

„vollkommene Künstler". — Es bleibt zu malen die Altarwand mit den Nachbarbildern und die Mehrzahl der Lünetten. Michelangelos Absicht, einen kurzen Erholungsurlaub zu nehmen. Niederlegen des Gerüsts in der Kapelle, um dem Papst das bisher Vollendete zu zeigen.

DURCH ihre individuelle Größe, ihre Grandiosità, leiteten Jesaias und die Erythräa den Künstler geistig schon in einen neuen Abschnitt seiner Arbeit hinüber. Der Meister des Entwurfs war zum ebenbürtigen Gestalter geworden. Mit dem September fing er auch wieder an, sich in seinen Briefen als „scultore" zu unterzeichnen. Das hatte er sich ein Jahr hindurch als „Maler" Seiner Heiligkeit zumeist versagt. Nur noch die eine oder andere Fensterbekrönung war innerhalb des ersten Teils der Decke auszuführen. Darunter befand sich eine einzige Stichkappe, jener Stelle gegenüber, an der er im Herbst zuvor den ersten Pinselstrich ansetzte. Es ist, als hätte er an ihr mit leichter Hand zeigen wollen, welch einen Weg zur Meisterschaft er inzwischen zurückgelegt hatte. Sie ist in einen tiefen, weiten Raum umgeschaffen, wie im Kreise ordnen sich die Figuren zu einer ausgezeichneten Komposition zusammen, alle Schwierigkeiten der Wölbung sind überwunden, breit und schön, in der Farbe warm und klar, sind die Flächen aufgesetzt. Im Vordergrunde rechts lagert ein Mann. Wie ein Arbeiter in der Mittagspause liegt er in der Sonne. Er hat eine geistvolle Silhouette und eine herrliche Stirn. Keine Figur in den Fensterbekrönungen lebt so wie diese. Das Leben in ihr pflanzt sich sogar noch in die Lünette unter der Stichkappe fort. In der Regel scheinen Mann und Frau in den Familiengruppen der Lünetten nichts voneinander zu wissen. Hier sind sie im Gegenteil in eine fast störend bewegte Beziehung zueinander gesetzt. Der Knabenübermut ihrer beiden Buben rüttelte sie auf.

Es muß in jenen Wochen voller Hochsommer um Michelangelo her gewesen sein, Rom im Sonnenbrande gelegen haben. Im Juni hatte er gemeint, daß das erste Drittel der Decke in anderthalb Monaten fertig sein werde. In Briefen, die dem Sommeranfang, wohl dem Juli, zuzuweisen sind, wiederholt er, daß er, wenn nötig, für eine kurze Frist nach Florenz kommen könne. Das deutet nach seinen sonstigen Gepflogenheiten darauf, daß er sich augenblicklich in

jenem Zustande verhältnismäßiger Bewegungsfreiheit fühlte, den der Abschluß eines Arbeitsabschnitts, die Vorbereitung eines neuen mit sich bringt. Übrigens ward er nicht gerufen und arbeitete weiter.

Ein Gefühlsausbruch in einem der eben erwähnten Briefe, den schlimme Nachrichten aus der Familie veranlaßten, gewährt uns zur selben Zeit einen erschütternden Einblick darein, in wie jähem Steigen die Bewegung seiner Seele wieder begriffen war.

„Giovan Simone, man sagt, daß gute Menschen durch Wohltaten gebessert werden, böse sich dagegen noch verschlechtern. Deinen ganzen Lebensunterhalt gebe ich Dir und habe ihn Dir seit langem gegeben, um Gotteswillen, weil ich glaubte, daß Du mein Bruder seiest wie auch die andern. Jetzt aber bin ich gewiß, daß Du nicht mein Bruder bist, denn wenn Du es wärest, würdest Du meinem Vater nicht drohen. Nein, Du bist eine Bestie: und wie eine Bestie werde ich Dich behandeln. Weißt Du, wer seinem Vater droht oder ihn schlägt, dessen Leben soll verwirkt sein. Das genügt! Ich sage Dir, daß Du nichts in der Welt besitzest, und höre ich nur wieder das geringste über dich, so werde ich mit der Post nach Florenz kommen und Dir Deinen Irrtum klar machen und Dich lehren, die Güter anderer durchzubringen und Feuer an die Häuser und Güter zu legen, welche Du nicht erworben hast; Du bist nicht da, wo Du glaubst. Und wenn ich dorthin komme, will ich Dir Dinge zeigen, daß Du heiße Tränen weinen sollst und erkennen, worauf Dein Stolz sich gründet . . . Michelagniolo in Rom.“ Da zwingt es ihm noch einmal die Feder in die Hand. „Ich kann nicht anders, als daß ich Dir noch zwei Worte schreibe. Seit zwölf Jahren habe ich mich durch ganz Italien geschlagen; ertragen habe ich jede Schmach, erlitten jede Mühsal, meinen Körper zerschlagen in jeglicher Anstrengung, mein Leben tausend Gefahren ausgesetzt, nur um meinem Hause zu helfen. Und jetzt, wo ich angefangen habe, es ein wenig in die Höhe zu bringen, willst Du der sein, der alles in einer Stunde zerstört, was ich in soviel Jahren und in soviel Mühsal aufgerichtet habe. Beim Blute Christi, das soll nicht sein. Ich kann auch zehntausend Deinesgleichen zerschmettern, wenn es sein muß; so sei nun weise und reize nicht jemanden, der schon genug zu leiden hat.“

In diese Zornesworte aber klingt noch ein anderes Motiv in einem an demselben Tage geschriebenen Trostbrief an den Vater. „Ich will, daß Ihr gewiß seid, daß ich alle Mühsal ebensowohl für Euch wie für mich selbst ertragen habe. Und was ich gekauft, habe ich für Euch erworben, daß es Euer sei, solange Ihr lebt.“ „Denn,“ klagt er wenig später, „wenn Ihr tot wäret, was wäre mir dann alles Gold der Welt.“

Mitte Oktober endlich schreibt er an den Lieblingsbruder: „Ich bin gezwungen, an mich selbst mehr zu denken als an andere, und ich entbehre das Notwendigste. Ich arbeite hier mit größter Mühsal und mit aufreibender Anstrengung des Körpers, und ich habe überhaupt keine Freunde, und ich will sie auch nicht; und ich habe nicht einmal Zeit genug zum Essen.“

Derart waren die psychischen Voraussetzungen, unter denen sich die Bilder an der Mitte der Decke zu gestalten anfingen. Michelangelo malte sie, und zwar die Historien und die ihnen nahen Einzelgestalten bis zu dem großen Mittelbilde des Weltschöpfung-Triptychons in einem zweiten Arbeitsabschnitte. Es blieben darauf noch die Gemälde übrig, die zu dem Bilderkreise der Altarwand entweder unmittelbar oder durch nachbarliche Beziehungen gehörten, und die Mehrzahl der Fensterbekrönungen. Vorbereitend scheint er das dekorative Gerüst und die Scheinarchitektur des ganzen neu in Angriff genommenen Teiles der Decke ausgeführt zu haben. Auch das nächste Paar Bildchen auf den Bronzeschilden malte er wohl sogleich; es ist noch nach den aufgesteckten Kartons und mit aller Sauberkeit gemacht, die der Künstler auf sein Werk in der vorangehenden Arbeitsperiode verwandte.

Michelangelos nächste Aufgabe war, das Triptychon von der Schöpfung und Schuld des ersten Menschen zu malen. Das Triptychon ist eines der beiden Zentralglieder seines Werks. Es wohnt ihm eine außerordentliche symbolische Bedeutung inne. Nun galt es, sie zur künstlerischen Anschauung zu bringen. Von der Liturgie und der heiligen Schrift ließ der Künstler sich anregen wie überall in seinem Gemälde, wo er nur konnte. Aber beim Ausgestalten dieser Anregungen folgte der große, so geist- und gemütvolle und doch so melancholische Grübler über Menschenleben und -lieben, über Menschengeist und Menschenschwachheit, über Schönheit und Sünde den Pfaden seines

eigenen Daseins und Sinnens. Für unser Auge malte er in die drei Felder des Triptychons vier biblische Erzählungen in ihrer geschichtlichen Reihenfolge. Aber das Biblisch-Historische daran hatte für ihn nur den Wert einer äußeren, traditionellen Form, es kam ihm darauf an, mit seiner Hilfe eine Idee auszudrücken, von der er wünschte, daß sie den wahren Sinn, den eigentlichen Gegenstand des Triptychons bilden sollte. Diese eine Idee brachte er seiner Natur nach unter ebensoviel Gesichtspunkten, nach ebensoviel Seiten zur Erscheinung, als die Bibel ihm zu ihrer Versinnbildung dienliche Geschehnisse an die Hand gab. Deren fand er vier, und vier Darstellungen drängte er deshalb auch in die drei Flächen des Triptychons zusammen: die Erschaffung des ersten Menschen, die Bildung Evas aus der Rippe des Mannes, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, — Fall und Vertreibung gemeinsam auf die letzte Bildfläche. Die Darstellung der Erschaffung des ersten Menschen und die des Sündenfalls hob er als die ihm wichtigeren nachdrücklich hervor; die zwei anderen behandelte er weniger eindringlich, schattenbilderhaft, als wenn sie nur die Kehrseite des auf jenen Gezeigten kenntlich machen sollten.

Die Idee aber, die der Künstler veranschaulichen wollte, hatten die tiefsinnigen Worte der Liturgie ihm eingegeben von der „wunderbaren Schöpfung“, die doch den jähen Fall nach sich zog, und von der „glückbringenden Schuld“, die das ganze Menschengeschlecht doch unter den Fluch der Erbsünde brachte. Es lockte ihn, die starken Gegensätze in unserer Natur in seiner neuen gewaltigen Bildersprache hinstellen zu dürfen, diese Gegensätze in ihren großen Auswirkungen wie in ihren niederdrückenden Folgen, das Doppelwesen des Menschen als Gottes Ebenbild und als Erdgeborener, als letzte, höchste Schöpfungstat und als dennoch gefallene Kreatur. Der hervorragendste Philosophenkopf, der je in seiner Umgebung aufgetaucht war und seine Weltanschauung am Medicihofe vertreten hatte, Pico della Mirandola, war denselben Gedanken nachgegangen. Gott habe, so hat er in einer berühmten Rede ausgerufen, den Menschen am Ende der Schöpfungstage geschaffen, damit er die Gesetze des Weltalls erkenne, dessen Schönheit liebe, dessen Größe bewundere. Er band ihn an keinen festen Sitz, an kein bestimmtes Tun, an keine Notwendigkeiten, sondern gab ihm Beweglichkeit und freien Willen.

„Mitten in die Welt," spricht der Schöpfer zu Adam, „habe ich dich gestellt, damit du um so leichter um dich schauest und sehest alles, was darinnen ist. Ich schuf dich als ein Wesen, weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigner freier Bildner und Überwinder seiest; du kannst zum Tiere entarten und zum gottähnlichen Wesen dich wiedergebären. Du allein (unter allem Geschaffenen) hast eine Entwicklung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast Keime eines allartigen Lebens in dir." Indem sich nun aber Michelangelo als Künstler solchen Gedanken hingab, erfaßte er den Menschen als untrennbare Einheit von Mann und Weib, so wie das erste Kapitel der Genesis es sagt: „Gott schuf den Menschen sich zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn und er schuf ihn, den Mann und das Weib." Auf allen vier Darstellungen des Triptychons erscheint demgemäß das erste Menschenpaar nebeneinander und in unauflöslicher Gemeinschaft.

Für das erste und mächtigste dieser Bilder wird das freilich geleugnet. Man klammert sich an das Biblisch-Historische und das äußere Schema des Triptychons auf Kosten des Augenscheins und will in dem Bilde nur die Schöpfung Adams als Einzelperson, nicht die des ersten Menschen in seiner Doppelerscheinung als Mann und Weib erkennen. Man bestreitet der weiblichen Figur unter dem linken Arme GottVaters, daß sie Eva bedeute. Als Beweis ruft man an, daß Michelangelo die Schöpfung des Weibes nicht zweimal nebeneinander dargestellt haben könne, als ob sich die Genesis im Fortschritt vom ersten zum zweiten Kapitel nicht desselben Fehlers schuldig gemacht hätte! Und da man nicht auch dies bestreiten kann, so sucht man nach positiveren Gründen. Man deutet jene Figur als Allegorie der menschlichen Seele oder der göttlichen Weisheit oder man erklärt sich von den weiblichen Formen ihres Körpers nicht überzeugen zu können. Neulich glaubte man dafür sogar den handschriftlichen Beleg gefunden zu haben. In Haarlem wird nämlich eine Studie Michelangelos aufbewahrt, welche sich auf die als Eva in Anspruch zu nehmende Figur bezieht. Diese Studie ist nach einem männlichen Modell gezeichnet. Die Tatsache ist unanfechtbar, der Schluß daraus auf das fertige Bild übereilt. Denn was der Künstler hier gemalt hat, ist ebenso sicher ein junges irdisches Weib wie das Modell zur Skizze ein



Phot. Anderson

Abb. 14. Schöpfung des Menschen.

Mann. Michelangelo hat jeden begründeten Zweifel darüber ausgeschlossen. Bei der Studie in Haarlem kam es ihm darauf an, sich eine bestimmte Kniebewegung, sonst nichts, klar zu machen. Sie war ihm für seine Komposition wichtig. Das irdische Weib, das er im selben Augenblick wie den Mann erstehen zu lassen gedachte, damit es mit ihm gemeinsam Gottes Ebenbild darstellte, sollte aus den Engelscharen unter dem linken Arme Gottes emportauchen, wie sich der Mann unter dem Geheiß der Rechten des Schöpfers aufrichtet. Aber das Weib war als menschliches Wesen nicht fähig, sich aus eigener Kraft schwebend zu erhalten. Es klammert sich mit der linken Hand an Gott. Unter dem linken Knie greift und hebt ein Engel die eben Erschaffene. So wird sie getragen. Die Bürde macht dem Seraph zu schaffen. In der Anstrengung des Ziehens biegt er seinen Lockenkopf seitwärts zurück und kann nicht daran denken, gleich seinen Gefährten auf den von der Erde erstehenden, zukünftigen Herrscher der Erde zu schauen. Indessen ließ sich Michelangelo an der Deutlichkeit dieser Mimik noch nicht genügen. Überall in seinem Werke hat er den Engeln dienende Funktionen zugeteilt. Sie unterstützen und verdeutlichen die Wirkungen, die von den selbständigen Persönlichkeiten auf den Bildern, gleichviel ob von Gott oder den Menschen, ausgehen. Daran sind sie zu erkennen. Mit Vorliebe bedient sich der Künstler ihrer, um die Sehrichtung einer Hauptfigur zu verstärken und zu präzisieren. Die unter Gottes Arm auftauchende Gestalt hat nicht nur keinerlei dienende Funktion, sondern hat außer dem sie tragenden Engel noch einen zweiten bei sich, der mit ihr, in der Richtung ihrer Augen zu Adam hinübersieht. Vier andere verstärken den Blick Gottes. So ist denn auch auf dem Bilde der Erschaffung des Menschen das erste Menschenpaar vereint. Es entsteht durch Gottes Schöpfergebärde gleichzeitig und wird im nächsten Augenblicke durch den Allgütigen zusammengeführt und für immer verbunden werden.

Das Verhältnis des Mannes und Weibes zueinander, der Einfluß, den sie aufeinander ausüben, ist der wahre Gegenstand der Bilder des Triptychons von der Erschaffung und dem Sündenfalle. In ihm vergegenwärtigt der Künstler die Gegensätze unserer Natur, die wunderbaren Aussichten und die schmachreichen Enttäuschungen der Geschichte des Menschen.



Phot. Anderson.

Abb 15. Sündenfall.

Adam ist auf allen vier Bildern das die Handlung bestimmende, sich überall im Kerne seines Wesens gleichbleibende Element. Das Verhalten und Wirken des Mannes gibt den Ausschlag für den Fortschritt aller Kultur. Auch die Liturgie nennt nur den Namen Adams.

Auf dem ersten Bilde wird er erschaffen und das Weib ersteht nur zugleich. Indem der Gott, der die Welt schuf und heiligte, zu neuem Fluge davonbraust und an den Gipfeln der Erdgebirge vorüberweht, richtet sich auf ihnen Adam als sein Ebenbild auf, und aus dem Zeigefinger der in schöpferischer Gebärde vorgestreckten Rechten Gottes gleitet der Funke ewigen geistigen Lebens in die Hand Adams über. Der ganze Mann wird sofort davon durchdrungen und beseelt. Sein Blick jedoch bleibt müde, und in Wehmut schaut er auf, als wenn er ahnte, daß er dem Leben, das Gott ihm schenkt, nicht halten wird, was dieses ihm verheißt. Gott selber, der durch einen einzigen Willensakt die ganze Welt ins Dasein rief, zeigt in dem Ausdruck seines Antlitzes einen Zug von Anstrengung, wie er den schöpferischen Genius wohl an vollkommen harmonischem Schaffen zu hindern vermag. Er ermattet im Akt der Schöpfung, so daß er unwillkürlich ein wenig im Fluge niederwärts sinkt und auf den ihn begleitenden Engeln zu lasten scheint.

Auf dem andern Hauptbilde steht Adam neben und fast über seinem Weibe, das ihm die Sinne umstrickt und das Blut erhitzt. Es ist, als fürchte er, daß es sich ihm noch entziehe. Den Mann im Banne seiner Brunst hat der Künstler mit rücksichtslosem Naturalismus gezeichnet. Adam ist nicht der Verführte. Er greift selber in die Zweige des Feigenbaums, um sich die Frucht zu brechen. Für ihn wie für das Weib ist die Sünde ein Willensakt, den sie zugleich und mit gleicher Bereitschaft vollziehen.

Auch in den beiden Schattenbildern ist Adam der, von dem die Handlung ausgeht oder der sie doch trägt. Das eine Mal schläft er wie seelenlos und bloßer Lehm, als Gott aus seiner Rippe das Weib als Geschlechtswesen bildet, damit es ihm Kinder gebäre. Das andere Mal verläßt er das Paradies abgewandten Antlitzes, die Tatsache des Falls begreifend, ungebrochen in seiner Willenskraft und aufrecht. Im Schweiße seines Angesichts wird er sein Brot verdienen.



Phot. Anderson.

Abb. 16. Erschaffung des Weibes.



Abb. 17. Das erste Weib als „Helena“.

Das Weib erscheint auf allen vier Gemälden dem Manne zugesellt, als wenn sein Zweck wäre, das Gute in ihm zu befreien, den Hochmut in ihm auszulösen, die Erdenlast mehr noch als er zu tragen. In dem Augenblick selbst, da Gott Adam schafft, steigt Eva unter dem Arme Gottes empor, um des Mannes Gefährtin bei der Herrschaft über die Erde zu werden. Sie ist ganz Psyche. Alle Frauenhingabe an den wirkenden Mann, alle Reinheit, alles Maß, alle weibliche Leichtigkeit im Begreifen und Tun, alles Gefällige ziert sie und erhöht sie zu wundervoller Sitte und Anmut. Für den schwerfällig sich aufrichtenden Adam, dem das Zeichen des ringenden und leidenden Genius schon eingeprägt ist von Anbeginn, ist sie „Beatrix“, verklärt, durchgeistigt, zu Himmelshöhen ihm voranzueilen fähig. „Nimm, gütigste der Frauen, Mir ab die Erdenschwere, Da in mir selbst ich Kraft dazu nicht finde.“ Aber das Weib ist nicht nur Beatrix. Will der Herr der Erde, um wie Gott zu sein, genießen statt zu herrschen und handeln, so teilt Eva auch sein Lustverlangen. Der Mann bleibt in Tat und Genuß im Grunde derselbe; das Weib wechselt gleichsam sein Wesen. Auf den Gipfeln der Berge über alles Irdische erhöht, ist es am Abhang des Paradieses — auf dem Bilde des Sündenfalls — Sinnenwesen, sprühende Schönheit, die es mit einem einzigen Gefühl der Wollust durchströmt und ihm aus allen Gliedern glüht. So liegt es unter dem Baume, wendet sich lässig nach der Schlange hin, um sich von ihr die Frucht reichen zu lassen, und entfaltet dabei seiner schönen Glieder Pracht in aller Üppigkeit. . . . Helena . . . Königin . . . In der Lichtgestalt der „Beatrix“, vielleicht psychologisch erschöpfender noch in der dämonisch zauberhaften Hülle als „Helena“ erfüllt das Weib des Mannes Traum von seiner Gefährtin, regt es stärkste Gefühle

schöpferischer Kraft, intuitiver Leidenschaft in ihm auf. „Und Gott der Herr sprach: Siehe, Adam ist geworden wie unser einer, und weiß, was gut und böse ist. Nun aber, daß er nicht etwa seine Hand ausstrecke und nehme auch von dem Baume des Lebens und esse und lebe ewiglich. Da verwies ihn Gott der Herr aus dem Garten Eden, daß er die Erde bauete, davon er genommen ist. Und Gott trieb Adam hinaus . . .“



Abb. 18. Das erste Weib als „Beatrix“.

Das Alltagsleben der Erde läßt den Mann die Frau unter dem Druck der Arbeit, zu der der Sündenfall uns verurteilte, und im Gleichmaß der täglichen Notwendigkeiten in weniger lockender Gestalt sehen. Dort wird die ideale Gefährtenschaft, die ihn zum Himmel trägt, zur Hausgenossenschaft, in der das Weib ihm unterwürfig und als Dienerin sein Haus versieht und seinen Stamm ihm fortpflanzt. Dort führt der Taumel der Liebesgemeinschaft zur Zerstörung der sinnlichen Vorzüge des Weibes und auch zur Beeinträchtigung seiner geistigen Fähigkeiten. Derart lebt das Weib in den beiden Schattenbildern vor uns. Michelangelo hat für diese einen dritten Eva-Typus geschaffen, der auf beiden wiederkehrt. Da Gott Eva aus der Rippe Adams bildet, braust er nicht als der Schöpfer der Welten herbei. Er will sich ihr nur als der gnadenvolle Himmelsgreis zeigen, der sie sanft und beruhigend emporrichtet. Ihre erste Bewegung ist die des Niederkniens und des Staunens mit offenem Munde. Aus dem Paradiese geht sie nach der hohen Lust eines Augenblicks, wo sie Herrin alles Genusses war, entstellten Leibes, versehrt und geknickt auch in ihren geistigen und seelischen Eigenschaften. „Ich will vervielfältigen deine Beschwerden, wenn du schwanger wirst; mit Schmerzen sollst du Kinder gebären, und unter der Gewalt des Mannes sein, und er wird dein Herr sein.“

In seinen Jünglings- und Mannesjahren war Michelangelo Frauenliebe und -freundschaft versagt. Am Ziele seines Lebenswegs sollte er die Gunst der edelsten Frau Italiens, Viktoria Colonnas, erwerben. Ihr sang er die flehenden Verse, die schon aus der müden Gebärdensprache des erstehenden Adams uns entgegenklangen. Jahrzehnte vor jener Begegnung schuf der Einsame hier in der päpstlichen Hauskapelle das Gleichnis der Gefährtenschaft von Mann und Weib, dem nichts Ebenbürtiges in Literatur und Kunst, vielleicht auch nicht im Leben sich gegenüberstellen läßt. Aus den Tiefen des religiösen und Kulturempfindens der römischen Hochrenaissance wie aus seinem eigenen seelischen Bedürfnis als Genius wuchs es heraus. Und nur durch dieses Gleichnis gelang es ihm, die tragende Idee des großen Mittelgliedes seines Werks der Liturgie gemäß, wie er sie erfaßte, eindringlich auszugestalten. Er zeigte unter dem Bilde dessen, was Mann und Weib zu einander hinzieht, den natürlichen, wunderbar erschaffenen, zum Falle neigenden Menschen mit einem über jede Selbsttäuschung Herr gewordenen Tiefblick in die an Abgründen wie Höhen reiche Psychologie des menschlichen Wesens. Er ordnete seine Erkenntnis aber ebenso unbefangen dem Sittengebote unter und der Auffassung des Christentums von dem Verhältnis der beiden Geschlechter. Das sich Aufrichten des Mannes zur Herrschaft und zum Leisten und das Erstehen des Weibes in seiner Jungfräulichkeit und all seinem seelischen Vermögen füllt die eine große Bildfläche ganz. Kein Nebenklang tönt störend mit; kein das Auge ablenkendes zweites Bildmotiv beeinträchtigt innerhalb desselben Rahmens das Hochgefühl, das der Anblick des Gemäldes in uns emporschwellen läßt. Auf der anderen Bildfläche dagegen, auf der das Weib seine sinnliche Schönheit schwelgerisch und lockend entfaltet und wo in des Mannes Leidenschaft und Begeisterung die Gier sich mischt, erscheint als unzertrennbar von solchem Tun zugleich die Darstellung der Sündenstrafe — der Vertreibung aus dem Paradiese. Zwiesprache hielt der Künstler mit dem Herrn. Wie eine Antwort lautet sie auf jene Worte, die Pico della Mirandola den Schöpfer zu Adam sprechen ließ. Gott, der du den Menschen wunderbar erschaffen hast — d. h. Gott, der du ihm die Kraft zur großen Tat, das Verlangen zum Genusse gegeben hast, der du sein Leben auf Geist und Sinne, auf Herrschaft und

Schönheit stelltest, — du hast ihn doch auch aus Erde und Lehm gebildet und ihn dem Gesetze alles Irdischen unterworfen, das ihn niederwärts zieht. Du hast ihn sich in Fehl und Schwäche verstricken lassen. Du schufst ihn nicht als Gottessohn, du gabst ihm nicht die Freiheit, im Genusse rein zu bleiben. Darum aber wirst du ihn auch um dieser Schwäche willen, die seiner Natur anhaftet, nicht verwerfen. Du wirst ihn durch Deinen Eingeborenen selber, den Sohn der Jungfrau, erlösen lassen. Durch dessen Auferstehung wird er in Freiheit von der Sünde und zur dauernden Macht über die Erde wiedergeboren werden. „Gott hat uns nicht erschaffen, um uns im Stich zu lassen.“ Michelangelo schrieb dieses Wort als Trost an seinen Vater, als er noch ganz unter dem Eindruck seiner Arbeit an dem Triptychon stand. „Non vi date passione, perchè Dio non cia creati per abandonarci.“

* * *

Schon im Entwurf hatte der Künstler vorgesehen, daß von der Mitte der Decke an alle Darstellungen bewegter, die Verhältnisse ins Außerordentliche wachsen sollten. Der Betrachter mußte sich bewußt werden, daß die Erscheinung des Auferstehenden nahe bevorsteht. Er hielt sich jetzt an seine Absicht, aber er vertiefte sie über ihren dispositionellen Zweck hinaus noch psychologisch. Wer die Bücher des Alten Testaments gelesen hat, der weiß, wie sie vom zweiten Kapitel der Genesis ab die Geschichte des ersten Menschenpaars und seiner Nachkommen bis auf Noah zwar gigantenhaft, aber im Rahmen menschlichen Erlebens und menschlicher Leidenschaften erzählen. Ebenso hatte Michelangelo die Menschen seiner Gemälde bisher heroisch, aber als Menschenschicksal unterworfen dargestellt. Der Leser der heiligen Schrift weiß jedoch auch, in welchem Abstande davon inhaltlich wie im Stil das erste Kapitel jenes Buches steht. Die Gesichte, die Jehovah den Verfasser des Buchs von den Tagen der Schöpfung schauen ließ, sind der vielfigurigen Menschengeschichte weit entrückt, — Vorzeitereignisse von unbegreiflicher Größe, Gottestaten vor all dem Menschengetriebe. Wenn dieses in seinen Epochen und Wandlungen immer wieder in Sünde, Fehl und Reue ausklingt, — wie erhaben, wie triumphierend lautet der Schluß jedes Tagewerks Gottes: „Und

Gott sah, daß es gut war." Michelangelo empfand den Unterschied, er schied die Gottestat, die gut war, und das Menschenwerk, das Schwäche war. Nur einer der Irdischen, der Künstler selbst, begleitete den Herrn in die Einsamkeit seiner Weltschöpfung. So komponierte er die Kartons für das letzte Triptychon. Er wollte auf seinen drei Feldern die Weltschöpfung dem Betrachter als einen einheitlichen Akt in mehreren sich rasch ablösenden Vorstellungen vergegenwärtigen. Denn wohl schon früh hatte ihm die Liturgie eingegeben, den zentralen Vorgang der Schöpfung im Aufstrahlen des Sonnenlichts zu sehen, wodurch das Chaos zerteilt wird, die Gestirne ihre Ordnung zueinander erhalten und alles Leben zu treiben beginnt. Er hielt sich an diese Idee mit Begeisterung: der Verlauf der Schöpfung, wie er sie für das Triptychon komponierte, besteht wesentlich im Niederkämpfen der nächtlichen Nebel des Chaos, im Aufglühen der Sonne und in einer Abendlichtstimmung. Aber wie beseelte er sie nun? mit welcher Kraft und Kühnheit gestaltete er nun auch den Schöpfer persönlich als den das Licht in die Welt bringenden Gott! Er war vordem darauf verfallen, jene psychischen Vorgänge, die in den Propheten beim Empfangen der Offenbarung vor sich gehen, unter dem Gleichnis der inneren Erlebnisse eines Künstlers darzustellen, den die Intuition überkommt. Er wagte es jetzt, die Psychologie der schöpferischen Betätigung Gottes an den wechselnden Seelenzuständen des Künstlers deutlich zu machen, der mit dem Stoff um die lichte, unversehrte Verkörperung seiner Intuition ringt. Sie objektivierte er, um daran die Episoden des Schöpferflugs vom ersten sich Erheben bis zum triumphierenden sich Ausschweben zur Anschauung zu bringen. Auf der hinteren Bildfläche des Triptychons dämmert der Weltmorgen, indem Gott das helle Morgengewölk aus den qualmig dicken Nebeln herausdrängt, wie ein Künstler die Massen des auf ihn drückenden Stoffes abzustoßen versucht, um der Form darin zum Licht zu verhelfen; sie drohen ihn um seine Intuition zu bringen. Plötzlich stürzt, ja fällt er in den Weltenraum. Wir sehen Gott auf dem großen Schöpfungsbilde zuerst vom Rücken — der Rumpf, die schweren, an den Rumpf gezogenen Beine lassen ihm noch etwas Zyklopisches. Aber die rechte Hand dieses die künstlerische Schwungkraft, den schaffenden Geist erst in sich entwickelnden Gottes eilt dem



Abb. 19. Weltschöpfung.

Phot. Anderson.

massigen Körper schon voraus; aus einer viel leichteren, feineren Atmosphäre leuchtet sie hervor, ohne daß sie doch unnatürlich von der Gestalt abgerückt erscheint. Sie hat eine so ruhige, sichere Bewegung; ohne alle Mühe und wie durch Sympathie formt und bekeimt sich unter ihrem Winke die Erde. Gleich darauf, ohne wahrnehmbaren Zeitunterschied braust der vollkommen seine Kraft offenbarende Gott und Schöpfer in der Höhe aufwärts steigend heran. Die Augen funkeln und sprühen Flammen, die Rechte streckt sich in unwiderstehlichem Willen mit einer so gebieterischen Bewegung vorwärts, daß die Sonne darunter aufleuchtet, als könne es nicht anders sein. Ihr Licht durchflutet den Weltraum. Fiat Lux! In der Anstrengung der ungeheuren und äußersten Leistung, der Lichtschöpfung selbst, bei der völligen Befreiung der Idee von allen Banden und Schlacken geht es wie ein Bremsen und gewaltsames Halten durch den ganzen Leib der Gottheit. Den Mund bewegen furchtbare Zuckungen. Der unbeschäftigte linke Arm und der untere Körper biegen sich zurück. Es ist eine rein reflexive, schlaffe Bewegung. Wo durch die matt niederfallende Hand ein letztes, unwillkürliches Zucken



Abb. 20. Der Lichtschöpfer.



Phot. Anderson.

Abb. 21. Heiligung der Wasser.

fliegt, entsteht unter ihr, selbst nur ein Reflex, das Licht des Tagesgestirnes nur zurückstrahlend, der Mond, wie unter dem Gebot der Rechten die Sonne. Auf der Erde aber sprießen schon die jungen Gräser dem Lichte entgegen. Die Weltschöpfung ist vollbracht. Die Gestirne haben ihre Form. Mond und Erde sind der Sonne zugewandt, als Quelle des Lichts und organischen Lebens leuchtet sie in ihrer Mitte. In seliger Befriedigung schwebt die Gottheit sich aus. Wie eine Abendwolke zieht sie auf dem vorderen Flügel des Triptychons am Himmel aufwärts, über das ruhende Meer in wunderstillem Abendfrieden dahin. Sie heiligt die Wasser. Sie ist nur noch Geist, verklärt ist ihr Leib. Seraphim umdrängen sie wie Ausstrahlungen aller göttlichen Kräfte, die über dem Schöpfungsfluge in Wirksamkeit getreten sind. Die Augen Gottes sind geschlossen. Während sich auf seinem Antlitz die Spuren der Anstrengung noch nicht verwischten, genießt er, mit seinem Sinnen ganz einwärts gewandt, die Erquickung des ungeheuren Gelingens. Zartes Silberlicht umspielt ihn. Unendliche Liebe quillt mit der Wonne in ihm auf. Langsam hebt er seine Arme wieder und breitet sie aus. Durch den linken drängt es, als könne er nicht weit genug übergreifen, um das Geschaffene zu umfangen. Aus den Handflächen strömt milde der Segen. „Und Gott sah alles, was er gemacht hatte, und es war sehr gut."

Michelangelo hat es unternommen, auf diesem Triptychon Gottes Schöpfertätigkeit bis zur Aufhebung unserer Raum- und Zeitvorstellungen nachzuahmen. Zeichnerisch wie ideell sind die Vorgänge so fest ineinander geknüpft, daß ihr Zeitunterschied und ihr Nacheinander uns in Wahrheit nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Da wir nach der Dämmerung des Weltmorgens auf das Auftauchen des Schöpfers aus dem unendlichen Raume harren, ist der Zeitlose in der Tat schon an uns vorübergesaust, entschwindet er unseren Blicken aufs neue, um sofort abermals über uns in Sonnenhöhe zu erscheinen. Die Vorgänge der Schöpfung selbst aber, die Bekeimung der Erde, die Entzündung der Himmelslichter, das Aufsprießen der Pflanzen der Sonne entgegen, schließen sich so sehr zur Kreisfolge zusammen, daß sich dabei kein Anfang und Ende aufdrängt. Sie erscheinen alle durch das Ausstrahlen des Lichts bedingt und aus ihm hervorgegangen. Fast war es kein Menschenwollen mehr, das solche Probleme

meisterte. Michelangelo schuf nur noch unter Gemüts- und Nervenerregungen ohnegleichen. „Bereitet mir," schrieb er schon im Herbst 1509, als er im Eingange dieses Arbeitsabschnittes stand, „keine Last und Aufregung, ich kann auch nicht einen Deut mehr vertragen." Seine Seele war wie ein Meer in Bewegung. Die Bilder stiegen in ihr auf in dem großartigen Rhythmus, in dem der Wogenschlag des Ozeans auf- und niedersteigt. Von dem Bilde der Weltschöpfung und der Wasserheiligung — denn aus äußeren Gründen übertrug er die Dämmerung des Weltmorgens vorläufig noch nicht vom Karton auf die Decke — trieb es ihn fort zu den Prophetenpaaren Ezechiel und Cumäa, Daniel und Persica. Wie jede aufrauschende breite Woge kleinere Wellen emportreibt, indem sie allmählich zur vollen Höhe anschwillt, entstanden die vier Atlantenpaare rechts und links von der Erschaffung Evas und der Wasserheiligung beim Übergang des Meisters zu den neuen großen Bildern.

Ezechiel und der Cumäa war an der Mitte der Decke der vornehmste Platz unter ihren Genossen vorbehalten. Der Höhepunkt prophetischen Schauens wie uralten Wissens sollte in ihnen symbolisiert werden. Ezechiel war königlichen Stamms. Unter den Propheten nach seiner Geistesart wie durch seine Herkunft dem adligen Künstler der verwandteste, stand er ihm näher noch in der Kraft des Schauens und der Macht der Hingabe. Gleich Joel trägt er das Künstlerzeichen, eine Rolle, während die übrigen Bücher um sich haben. Der Sturmwind, mit dem der Gott der Offenbarungen dahinfährt, stürmt auf ihn unmittelbar ein. Er muß sich wider ihn stemmen, um nicht niedergeworfen zu werden, und noch die Karyatidenpaare an seiner Nische, sonst überall so eng vereint und meist verschlungen, werden durch die Macht des Windes auseinandergetrieben. Wie Ezechiel nun dasteht, aufgewühlt bis in seine letzten Nervenspitzen und dennoch willensstark, wie er sich durch die Bewegung seiner Rechten bereit erklärt, von Gott sich auf das Feld der Toten tragen zu lassen, um ihre Auferstehung zu sehen, und wie sich die Finger dieser Hand dabei noch zu einer Gebärde der Verehrung und des Dankes krümmen, wie sich jedes Glied des Körpers im Fluten der Gefühle anders bewegt, vom andern strebt und wie doch all diese Bewegung derselben Erregung entquillt, die ihren Brennpunkt in dem durchgeistigten, in Energie umgewandelten Ausdruck des

Gesichtes hat: ist der Prophet nicht in äußerer Porträtähnlichkeit, aber in innerster Wesensgleichheit der Künstler selbst im Schaffensrausche — das gehorsame Instrument der Gottheit — der geistesmächtige Vermittler ihrer Offenbarungen — Moses ähnlich, da er die Gesichte der Weltschöpfung erlebt.

Ezechiels außerordentlicher Erregung gegenüber schuf Michelangelo als Kontrapost die Cumäa. Er machte sie, wie es ihm die Sage inspirierte, zu einem Bilde tausendjähriger heroischer Greisenhaftigkeit. Den Gedanken an die Schicksalseiche durch ihre knorrig wuchtige Gestalt weckend, kauert sie da. Ihr Geistesleben ist ganz kondensiert, all ihre Glieder sind in der Anstrengung des geistigen Sammelprozesses aneinandergepreßt. Sie lebt. Sie weiß. Und doch geht das Altern, der Verfall, die Versteinerung unabänderlich in ihr von statten.

. Daniel, der nächste in der Reihe der Seher, sitzt mit geschlossenen Augen und erneut in sich die Vorstellung des Erlebten, um es aus der Erinnerung auszudrücken, es aufzuschreiben — oder scheint es nicht vielmehr, um es mit der Kreide nachzuzeichnen? Er ist jung und männlich stark wie das schaffende Künstlertum Sein Gesicht ist entflammt, sein Leib erblüht, voll Wucht und Leben. Sein Geselle dagegen, die Persica, ist ein altes, vertrocknetes Weib. Sie hat ihr Gesicht so weit hinterwärts gewandt, daß wir kaum noch ihre Profillinie aufzufangen vermögen; ihrer Individualität werden wir nicht mehr gewiß. Sie hält sich mühsam ein Buch vor die kurzsichtigen Augen. Das Paar gehört durch sein inneres Erlebnis wie nach den dekorativen Absichten der Deckenkomposition zu der Erythräischen Sibylle und dem Jesaias. Dort wie hier das Gleichnis der Wissenschaft mit der Kunst. Qualvolles Ringen beim Künstler zu Beginn, jugendkräftiges, selbstgewisses sich Ausgeben zum Schluß. Bei der Wissenschaft die königliche Ruhe, das stolze Gleichmaß, solange sie in der Vollkraft ist, das kurzsichtige Alter und die dürftige Unpersönlichkeit, je weiter sie voranschreitet. Doch liegt in dieser Parallele mit ihrer tiefen psychologischen Weisheit nichts von Überhebung und Spott. Etwas Heiliges webt sich um die Erscheinung der Cumäa in ihrer völligen Weltabgewandtheit, in der Aufgabe ihrer Persönlichkeit; um sie her ist dieselbe beruhigende, glückliche Stille wie um die Erythräa. Nirgends sind selbst die Karyatiden-





Abb. 22. Ezechiel und die Cumäa.

Phot. Anderson

kinder an den Säulen des Sibyllensitzes so rhythmisch mitbewegt wie hier: Die hinter ihnen befestigten Vorhänge halten sie als Schleier in den Händen. Wie in leisem Tanze scheinen sie sich zu wiegen.

Michelangelo war damals mit sich zufrieden wie nie in seinem Leben. Das Bewußtsein des Gelingens, und zwar des unvergleichlichen Gelingens war in ihm. Alle Fähigkeiten, alle Kräfte, orkanische wie liebenswürdige, urwüchsige wie zarte wirkten in ihm frei und fröhlich. Wie innig ist die Poesie, mit der er der Sonne auf dem gewaltigen Schöpfungsbilde sofort die Pflanzen der Erde entgegensprießen läßt. Mit welch gefälligem Scherze heißt er den Engelbuben auf dem Bilde Daniels sich Beschäftigung suchen. Als Bote Gottes hat der kleine Knabe in dem Stadium der Prophetie, worin sich Daniel befindet, nichts mehr zu tun. Da sieht er mit kindlichem Eifer den Altersgenossen ab, wie sie den lesenden Sibyllen dienen. Er ladet sich einen der Folianten auf den Rücken, die sein Meister unbenutzt liegen läßt, tritt dem Propheten zwischen die breit auseinandergestellten Beine und hält ihm das schwere Werk hin. Er weiß nicht, daß es der Hilfsmittel menschlicher Wissenschaft für den Propheten nicht bedarf, daß Daniel, in seine Erinnerung versunken, das Buch nicht einmal sieht. Alles war an dem Meister damals leicht, groß, reif und persönlich. Die Erdenschwere, unter der er sonst litt, der Zwiespalt des Empfindens und Denkens, das Ringen mit dem Stoffe schien von ihm genommen. Er schuf die Bilder, die der bewundernden Nachwelt das Wort von dem „vollkommenen Künstler" über ihn abgerungen haben.

Noch lag dem Künstler damals ob, die Altarwand zu malen, seine Bilderreihen dort zu vereinigen, dem Gemälde die Stimmung der Vorostern aufzudrücken. Er mußte den Propheten und Sibyllen den Erwarteten nahe führen, dem Schöpfer des Lichts in der Natur den Bringer des geistigen Lichts, dem ersten Adam den zweiten entgegenstellen. Das Gefühl, das die Renaissance und zumal der Kreis Julius' II. für die Würde und den Adel des Menschen in seiner ursprünglichen, gottgewollten Gestalt besaß, hatte im Verein mit den Melodien und der religiösen Tiefe der Liturgie Michelangelo zu Bildern vermocht, die die ergreifendste Verherrlichung der Hingabe Christi für die Menschheit darstellen, welche die Kunst je versuchte. Wir empfinden



Phot. Anderson.

Abb. 23. Daniel und die Persica.

nicht nur aus der Schwäche des menschlichen Geschlechts, sondern mehr noch aus der Größe des Schöpfungsaktes und der Berufung des Menschen, warum der Menschensohn zu unserer Wiedergeburt herniederstieg. Nur mußte jetzt diese selbst in den typologischen Gemälden der Altarwand ihre ebenbürtige symbolische Darstellung finden. Dem Meister konnte nach allem, was er zuletzt geleistet hatte, kein Zweifel kommen, daß ihm auch dies gelingen würde.

Für den Augenblick wollte Michelangelo einen kurzen Urlaub nehmen. Der Sommer 1510 war über den Schöpfungsbildern und Propheten ins Land gekommen. Es war der dritte Sommer, den er andernfalls in der heißen Stadt hätte aushalten müssen. Er fühlte sich übermüdet und ungesund. Der Papst war damals zufällig in Rom. Die Vorbereitung eines neuen Kriegszuges beschäftigte ihn, den er weiter ausdehnen wollte, als irgend einen bisher. Seines Werkes froh faßte der Künstler den Entschluß, dem Mäcen und großen Manne schon jetzt zu zeigen, was er in der Höhe der Decke Göttliches erlebt und gebildet hatte. Wer wußte, wann der Papst abermals zurückkehrte? Die Kapelle dagegen war der Berechnung des Künstlers nach in kurzem vollendet. Es war gut, sich die Gunst des Papstes und neue Aufträge beizeiten zu sichern. In aller Eile legte Michelangelo die letzte Hand an den Abschnitt der Decke, den er in der Arbeit hatte. Denn er wollte, um dem Papste die rechte Vorstellung von dem Geleisteten zu ermöglichen, das Gerüst niederlegen und es nachher für die fertigen Teile nicht unnötigerweise wieder errichten lassen. Er malte die noch fehlenden kleinen Stücke flüchtig. Ein großer Teil des Goldauftrags, selbst an den Thronen der Propheten und Sibyllen, auch einer der Bronzeschilde blieb unausgeführt. Das Gerüst wurde abgebrochen, die Decke freigelegt. Der Künstler erwartete den Papst am Titularfeste der Kapelle, dem 15. August, zum Gottesdienste in ihr. Mochte Julius dann bei der Vesper am Vorabend oder beim Hochamt am Morgen seine leuchtenden, schönheitsdurstigen, durchdringenden Augen über die Bilder schweifen lassen!

FÜNFTER ABSCHNITT.

DER GENIUS MICHELANGELOS
UND
DER IDEALISMUS DER ZEIT.

Intuitive Schaffensweise des Genius Michelangelos. Michelangelo und die Antike, Wandlung seines Verhältnisses zu ihr. Michelangelo und das Quattrocento. Michelangelo und das Trecento, seine Kunst, seine Lyrik, seine weltgeschichtlichen Bilderkreise, sein religiöses und Kultur-Ideal. Michelangelo und Dante. Humanabitur Deus, humanitas iungetur Divinitati! Subjektive Einschläge in dem Gemälde: Freiheit gegenüber der Liturgie und Typologie, die psychologische Motivierung, der Zug des Trotzes, Leidens und Ringens.

SO sollte sich denn nach dem Wunsche des Künstlers sein Gemälde zum ersten Male dem Anblicke der Welt darbieten. Sie hatte bisher kein Werk gesehen, das einen solchen Reichtum von Formen, eine solche Fülle religiöser und gedanklicher Beziehungen aufwies, aber auch keines, das zugleich so bis in den kleinsten Zug das geistige Eigentum, das Geschöpf seines Urhebers und von ihm in vollkommener äußerer und innerer Symmetrie gebildet war. Seltsame Größe dieses Werks! Es war unvergleichlich in der alles an sich ziehenden Universalität der Darstellung wie in der alles durchdringenden und neuschaffenden Kraft seiner Persönlichkeit! Sein Meister hatte sich nicht, bevor er an den Entwurf ging, als unterrichtsbegieriger Frager von den Theologen und Humanisten der Kurie typologische Zusammenhänge nachweisen, gelehrtes Beiwerk vermitteln lassen. Er hatte ebensowenig die Literatur ängstlich studiert, in der man sich über die liturgisch richtige Auffassung heiliger Personen oder symbolischer Gestalten, über ihre Charakteristik

und Farbengebung Rat holte. Der antiquarisch-wissenschaftliche Einschlag des quattrocentistischen Künstlerschaffens war ihm fremd. Er hatte auch nicht, um sein Werk zu schmücken, Skizzen auf Skizzen nach den Kunstdenkmälern der Antike und Frührenaissance gehäuft. Er war nie wie Raffael von Schule zu Schule gewandert, um sich von allen Seiten her das Beste anzueignen. Das Sammeln, Verfeinern und Ordnen war nicht seine Art. Er zog nicht, wie Raffael es tat, die Summe der Kunstentwicklung seiner Jahrhunderte. Von dem Tage an, wo die Liturgie seine Seele erregt hatte, überließ er sich deren Eingebungen, wartete er auf das Wachstum seines Werks aus den Tiefen seines eigenen Innern. In Entwurf wie Ausführung ward es ein Erzeugnis allein seines künstlerischen Genius. Dieser Genius freilich machte durch die Stärke seiner intuitiven Begabung aus Michelangelos Persönlichkeit, wenn sie im Zustande schaffender Erregung war, einen Mikrokosmos der ganzen Umwelt. Dann ward in ihr wach, was er auf seinen Fahrten an Formen gesehen, an Ideen gehört hatte. Seine Nerven öffneten sich voll Empfänglichkeit den Einwirkungen jener feinen Wellen, die in dem Kulturleben einer Gesellschaft durch das gemeinsame Streben der Individuen, ihre Weltanschauung auszubilden, ihre Bildungs- und religiösen Ideale fester zu erfassen, fortwährend erzeugt werden.

Michelangelo hat sich unter allen bedeutenderen Künstlern der Hochrenaissance wohl am innerlichsten mit der Kunst der Antike auseinandergesetzt. Das Entzücken, womit ihre Statuen schon den Knaben in den Gärten der Medici erfüllten, dauerte in ihm an. Anfangs ahnte er das Wesen ihrer Schönheit mit einem reinen Empfinden, das ihn über die Vorurteile seiner Zeit hinaustrug, in der Einfachheit und ruhigen Harmonie. Der Christus der Pietà ist die edelste Blüte dieses jugendlich ahnenden Gefühls. Blüten desselben sind auch in der Kapelle noch die ersten Atlantenpaare, einzelne Motive der Eingangswand und Sintflut; selbst in dem Adam der Schöpfung und am äußersten Ende des Gemäldes in einem der Atlanten über Jeremias lebt es fort. Aber es konnte sich in dem Wechsel nicht behaupten, der unterdessen in den künstlerischen Aufgaben Michelangelos eintrat. Das Pathos der Lektionen der Karsamstags-Liturgie, die ekstatischen Seelenzustände der

Propheten und des Schöpfers, die Tiefe der religiösen Ideen des Christentums, wie er sie in dem Deckengemälde zum angesehensten Bildwerke seiner Zeit gestaltete, fügten sich nicht in das Gleichgewicht griechischer Kunstformen. Und vollends war mit ihnen das schmerzhaft Bewegte, Leid- und Mitleidvolle unverträglich, das dem Innenleben des Künstlers von Jugend an im Gegensatze zu den Kunstgebilden seiner Frühzeit eigentümlich gewesen war und das nun in sein künstlerisches Schaffen eindrang. Er mußte sich jene neue, übermenschliche Formensprache prägen, worin er in den Bildern an der Mitte der Decke redete. Indem er sie ausbildete und sich an sie gewöhnte, bildete sich sein Auge selber um. Er sah und wertete die Kunstschöpfungen der Vergangenheit allmählich anders als bisher. Auch sein Verhältnis zur Antike verschob sich dadurch.

In jenen Jahren wurden die berühmten Bildwerke der Spätantike, zumal der Herkules-Torso und der Laokoon, durch Ausgrabung zutage gefördert. Der Papst erwarb davon, soviel er konnte, und vereinigte mehrere der besten in seinem stillen, herrlichen Belvedere. So fingen sie an, als Einheit, als Typus einer ganzen Kunstentwicklung zu wirken. Ihr Verlangen nach Gestaltung des Mächtigen, ihr Pathos, ihr Naturalismus mußten den Blick Michelangelos auf sich ziehen. Sie erreichten nicht den großen Zug seiner neuen künstlerischen Absichten; aber ihre eigene Absicht lag immerhin in derselben Richtung, in der er sich nunmehr vorwärtsbewegte. Sie bestärkten ihn darin als Zeugen des Altertums wie durch ihren wahren Wert. Außerdem hatte er Bedarf an stark bewegten dekorativen Figuren. Sie drängten ihm dafür einzelne Ausdrucksformen gleichsam unabweisbar auf. Der Einfluß des Herkules-Torso ist wiederholt zu erkennen. Die Laokoon-Gruppe gab das Bewegungsmotiv für das Atlantenpaar über Jesaias her. Der Schmuck der römischen Triumphbögen Konstantins und des Septimius Severus scheint vorbildlich für die steinernen Männer in den Reliefs der Nischen, auch für die Bronzeschilde gewesen zu sein.

Nicht bedeutsamer sind die quattrocentistischen Einschläge in dem Werke. Der Meister bedient sich, denn er kam aus dem Quattrocento her, einer Anzahl von Griffen, die der Kunst dieses Jahrhunderts eigentümlich waren. Auffällig sind sie nur, wo er kurz nach der Jahreswende 1508 auf

1509 inmitten der Arbeit am ersten Drittel des Werks ermattete. Da behalf er sich mit dem äußerlichen Naturalismus des Quattrocento oder trachtete danach, dessen naive Kunstmittel psychologisch zu raffinieren, und kam mit beidem zu keinem Ergebnis. Näher verknüpfte ihn mit seinen Lehrern weder ein geistiges Band noch sein Formensinn. Man fühlt sich keinem Dinge in der Welt so ferne als einer Schule, die man überholte. Nur wenn der pathetische Mann gefällig leichte Wirkungen brauchte, suchte er sich mit Bewußtsein sein Motiv in der quattrocentistischen Kunst, und da hat er ihr freilich das Liebenswürdigste, worüber sie verfügte und worin ihre Besten sich auszeichneten, den Reigen ihrer Putten und Spiritelli abgelauscht. Er machte aus ihrer Kinderlebhaftigkeit das wundervolle Instrument der Nuancierung seiner seelischen Bildinhalte. Mit spielender Überlegenheit behandelte er es.



Phot. Alinari.

Abb. 24. Giotto: Erschaffung Adams. Padua, Capella dell' Arena.

Ganz anders als zur Spätantike und zum Quattrocento war des Künstlers Verhältnis zum Trecento und zu dessen Großen. Er berührte sich mit ihnen im Kreislauf aller Kultur- und künstlerischen Entwicklung, dank dem die Anlagen der Kindheit nach den Wandlungen der Jugend im gereiften Manne ausgewirkt wieder erscheinen. Die erstaunlichsten Intuitionen Giovanni Pisanos und Giottos, die Sibyllen der Kanzel zu Pistoja und die Schöpfergebärde in der Arena zu Padua, mit der Gott Adam zum Leben ruft, sind wie erste Skizzen zu den höchsten Leistungen Michelangelos in der Kapelle. Die liturgischen Inspirationen der Weltschöpfung, der Wasserheiligung, der Sintflut, der Erschaffung und des Falles des ersten Menschen sind mit einer lyrischen Begeisterung gestaltet, die denselben vollen Klang erzeugt wie das Veni creator spiritus oder das Dies irae des Thomas von Celano. Den Bilderkreisen aber, womit die Gotik die Hauptpforten

ihrer Dome umrahmte und mit denen sie im Innern die Kapitäle über den schlanken Säulen füllte, — diesem ganzen Gewebe typologischer Vorstellungen und symbolischer Hinweise gab erst Michelangelo eine künstlerische Form. Erst er trieb ihren tiefen Sinn, ihre großzügigen Grundgedanken, ihre innere Schönheit in wahrhaft hinreißender Anschaulichkeit heraus. Er meisterte den Geist, und so fiel für ihn der Überschwall der Formen von selber hin, in welchem die Anläufe des Trecento zum gleichen Ziele scheiterten. So war er im vollen Zuge, in dem Deckengemälde das zyklische Schaffen der Kunst des Trecento, seine religiöse Lyrik mit ihrer Leidenschaft und ihren Stürmen, das tiefmenschliche Element in ihm und das Seherische zugleich zu vollenden. Er entsprach damit den schönsten Hoffnungen seiner Zeit, deren größter Genius er war. Kräftiger als irgend ein anderer nahm er, dem Sinne der Zeitgenossen und ihrer weltgeschichtlichen Aufgabe gemäß, die Aspirationen des 13. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Helden und Heiligen, wieder auf, um sie durchzuführen. Deshalb muß auch, wer in den Geist des Meisterwerkes an der Decke der Sixtinischen Kapelle eindringen will, über die seichten Inspirationsquellen des Quattrocento zurückgehen und es aus der Fülle mittelalterlicher Mystik und mittelalterlichen Denkens zu deuten wagen. Das Trecento ist der Born, woraus die Inspirationsquellen Michelangelos zu tiefst gespeist werden; er hinwiederum ist der Genius, der in seinem Gemälde den künstlerisch abschließenden Ausdruck für die religiösen und Kultur-Vorstellungen des Trecento zu schaffen sich anschickte. In der ergreifenden Einheit seiner Weltanschauung, in der Verbindung religiöser Inbrunst und einer alle Zeitalter umspannenden Höhe des Blicks, in der Zusammenordnung und doch nicht Vermengung von Kultur und geoffenbarter Religion bedeutet das Gemälde den geklärten Niederschlag der edelsten Überzeugungen des großen Jahrhunderts. Für sie galten Heidentum und Judentum wie die christliche Zeit nur als Etappen in der Verwirklichung des göttlichen Weltplans. Die Menschen jener Jahrzehnte hatten aus solchem Glauben alles Vorchristliche mit derselben Liebe wie das Nachchristliche umfaßt und in der Beziehung des einen wie des andern auf das Geheimnis der Erlösung den Schlüssel aller Weltentwicklung gefunden. Deshalb hat ihr größter Dichter seine „Göttliche Komödie“, welche die ganze Welt äußeren

geschichtlichen Lebens wie inneren psychischen Erlebens widerspiegelt, mit den Leidens- und Auferstehungstagen vom Gründonnerstag bis Ostermorgen in Verknüpfung gebracht. Und deshalb ward umgekehrt in Michelangelo die Vorosternstimmung über seinem Entwurfe zu dem gewaltigen Rückblick auf die Zeiten der Sehnsucht nach der Wiedergeburt. Niemals sollten Dante und Michelangelo geistes- und kulturgeschichtlich voneinander getrennt betrachtet werden! Einer in des andern Bahnen wandernd (Michelangelo jedoch mit den Mitteln entwickelterer Kunst und mit der überlegenen Gestaltungskraft des bildenden Künstlers), schöpften sie den unvergänglichen Gehalt der Blütezeit des Mittelalters aus und verleibten ihn der Dichtung und Kunst der Menschheit ein. Sie ragen uns aus ihrer Zeit als übermächtige Individualitäten entgegen, und beider Größe reifte doch in dem Geiste und den angehäuften Schätzen universalistischer Weltbetrachtung und symmetrischen Denkens heran, wodurch sich ihre Zeit auszeichnete. Durch die Nutzbarmachung der Schätze dieser Zeit und durch die Vereinigung ihres Geistes mit der außerordentlichen persönlichen Kraft der beiden großen Männer erlangten die „Göttliche Komödie" wie die Decke der Sixtinischen Kapelle die absolute Übereinstimmung von Form und Inhalt, die überwältigende Architektonik des dekorativen und ideellen Aufbaus, die vollkommene organische Einheit ihres Wachstums, woraus ihre weltgeschichtliche Wirkung hervorgeht. Die Geschlechter der modernen Jahrhunderte können sie nicht einmal mehr erfassen, die Symmetrie der Anlage und das organische Wachstum des Werks nicht mehr fühlen und sehen. Die Katholizität ist ihnen verloren gegangen mehr noch als die persönliche Größe, den Katholiken sowohl als den Protestanten.

Humanabitur Deus, humanitas iungetur Divinitati, ein Wort solcher Art möchte man wohl als Sibyllenspruch der Weltbetrachtung voranstellen, die, hervorgegangen aus den Himmel und Erde verschmelzenden Gedankengluten der Mystiker des 12. Jahrhunderts, das 13. Jahrhundert begeisterte, Dante und Michelangelo und mit Michelangelo auch wieder seine Zeitgenossen inspirierte. Humanabitur Deus! Vor Christus die Zeit, da durch den Monotheismus der Juden und durch das Kultur- und Schönheitsschaffen der Griechen und Römer die menschliche Vorstellung von den göttlichen Kräften veredelt, gereinigt,

ethisiert wurde und da sich die naturhaften Anlagen der Menschheit immer intensiver auf das Verlangen nach der Wiedergeburt richteten. Dann die Fülle der Zeit, in der sich die Gottheit in der Lichterscheinung des Menschensohnes zu der antiken Menschheit niedersenkte. Nachdem Christus das Beispiel des reinsten, ganz verklärten, ganz entsündigten Menschentums gegeben hatte, stellte er die menschliche Natur durch seinen Tod in dem ursprünglichen, gottgewollten Adel wieder her. Seitdem das Zeitalter der Wirksamkeit Christi in der Menschheit durch die Kirche, das Zeitalter, da der Kulturreichtum der Vergangenheit fortschreitend zum Göttlichen erhöht wird: Humanitas iungetur Divinitati!

Als Michelangelo im Sommer 1515 seine Arbeit unterbrach, um Atem zu holen, versprach sein Gemälde das Werk zu werden, worin sich das Kultur- und religiöse Ideal des christlichen Zeitalters ähnlich spiegelte, wie das der Antike dereinst in Phidias' Zeus. Was er damals noch daran zu leisten hatte, war freilich die letzte, äußerste Anstrengung, die seiner Schöpfung erst ihr Gesicht, den Widerglanz ihres Geistes, ihre Beziehung auf die Wiedergeburt der Menschheit durch Christus geben konnte. Alles hing davon ab, ob unterdessen seine in höchster Erregung pulsierende persönliche Genialität und das auf die Durchdringung von Kultur und Religion gerichtete Zeitstreben in Spannung blieb. Je gewaltiger sich sein schaffender Geist entfaltet hatte, desto lebhafter hatten sich auch subjektive Stimmungen und Willensäußerungen in ihm geregt. Er hatte sich schon beim Entwurfe gegenüber allen Einzelheiten die Freiheit gewahrt, die ihm die überkommenen typologischen Schemata und die liturgischen Vorschriften auflegen wollten. Er nahm sie auf, wo sie ihm den Geist seines Werks versinnbilden halfen oder ihn als Künstler reizten, er schüttelte sie ab, wo sie ihn hemmten. Er setzte, wie die Typologie es verlangte, Zacharias als Propheten des Einzugs Christi über die Türe der Kapelle, Ezechiel als den Priester unter den Propheten auf den Ehrenplatz in ihre Mitte. Er fügte der liturgischen Lektion von Noah das typologische Moment der Schmach des Patriarchen hinzu. Er gab Daniel der Typologie gemäß als Jüngling inmitten der Greisen- und Männerschar der Propheten. Er kleidete die Delphische Sibylle in die symbolischen Farben der vier

Elemente. Er räumte der Bildung Evas aus der Rippe Adams das mittelste Feld der Decke ein. Aber ebenso selbstverständlich ließ er allen liturgischen Vorschriften entgegen die Erythräa ein Knie übers andere legen oder Adam sich selbst die Frucht vom Baume pflücken. Er bedachte sich auch nicht, zur psychologischen Motivierung der von ihm dargestellten religiösen Vorgänge psychische Vorgänge seines eigenen Innern zu objektivieren. Eine erste Regung solcher Art erscheint auf der Sintflut in der Gruppe des alten Mannes, der die Leiche seines Sohnes birgt. In jeder folgenden Bilderreihe, in den Propheten, in der Schilderung des ersten Menschenpaares und in der Weltschöpfung, ging der Künstler subjektiver aus sich heraus. Er prägte seinen Gebilden dabei den für ihn selbst so charakteristischen Zug des Leidens und Ringens auf, der im Gemälde zuletzt übertreibend wirkt. Wie schmerzvoll hat Jesaias nach der Erleuchtung gesucht, ehe die kleinen Boten Gottes zu ihm eilten. Wie wehmutsvoll ist Adams erster Aufblick zum Schöpfer. Und ermattet nicht gar dessen göttlicher Flug, da er den ersten Menschen beseelt? Wirkt nicht die Anstrengung, womit er das Licht schafft, auf Gottes Gesichtszüge und Körper, als litte er die Qualen künstlerischen Hervorbringens? Schaut man aber gar in die verborgenen Falten der Psyche der Propheten, welche die Offenbarung überkommt, so wallt in ihrem Innersten ein niedergehaltener, im Enthusiasmus fast unterdrückter und doch unaustilgbarer Trotz, der eher auf Empörung gegen Gottes Leitung als zum Dienste des Herrn drängt. Diese Einzelheiten sind Michelangelo durch ganz subjektive Anlagen seines Genius eingegeben worden. Indessen ihr Mitklingen liegt in der Natur des künstlerischen Schaffens, es geschah unbewußt und findet sich nicht anders in Dantes Werk. Es zerstört nicht die liturgische Grundstimmung und die typische Wirkung des Werks, durch die dasselbe der letzte und höchste Ausdruck des Universalismus seiner Zeit zu werden berufen war. Denn es war ein Ausgleich vorhanden, solange die subjektiven Neigungen ein Gegengewicht in der Vollkraft des auf den Künstler einwirkenden und ihn bannenden religiösen und Kultur-Idealismus seiner Umwelt fanden. Erst ein unzeitiges Nachlassen der Spannung drohte dem Eigenwillen die Schleusen zu öffnen, indem es bei der Nervenerschütterung, worin Michelangelo schuf, ihn um die Herrschaft

über sich bringen mußte. Es ist, als ob der Künstler selbst das Bedürfnis empfunden hätte, sich hiergegen zu sichern, als er das Gerüst in der Kapelle niederbrach; denn er wollte denjenigen dorthin führen, der ihn zu seinem Werke mit sich fortgerissen hatte und von dem er durch sein Lob und seine Geschenke den Antrieb zur Vollendung erwartete. Die Einwirkung seiner Zeit verkörperte sich für Michelangelo in dem Anteil, den Julius II. an ihm nahm, in dem Einflusse, den der Papst auf ihn auszuüben vermochte. Hier nun änderten sich plötzlich die Aussichten, unter denen er sein Werk abschließen mußte. Die tragische Wendung erfolgte.

SECHSTER ABSCHNITT.

DIE TRAGISCHE WENDUNG.
ABSCHLUSS DER ARBEITEN FÜR DIE DECKE.

1510—1512.

I.

Julius' II. innerer Fortschritt 1506—1510. Seine und seiner Zeitgenossen Religiosität; ihre Unfruchtbarkeit; die Gefahr, die daraus dem Zeitalter droht. Vorbereitung des päpstlichen Feldzuges gegen die Franzosen. Der Feldzug im Herbst und Winter 1510/11. Julius' II. persönliches Verhalten dabei; Zügellosigkeit und Verweltlichung. Kirchen- und kulturgeschichtliche Bedeutung jener Monate. Michelangelos Erschütterung, als der Papst ihn nicht in der Kapelle aufsucht. Zustand seiner Nerven vorher und nachher. Allmähliches, momentweises Wiederhervortreten der Einbildungen des Jahres 1506 in seiner Erinnerung, ihre Verstrickung mit neuen Angsteindrücken und Einwirkung davon auf sein Geistesleben 1510/11. Überhandnehmen und dauernde Einnistung des Mißtrauens in Michelangelo wider seine Kunstgenossen. Verlust des ganzen Jahres der Abwesenheit des Papstes für seine Arbeit. Höhepunkt der Krisis im Leben Julius' II., Frühjahr 1511. Rückwirkung auf Michelangelo: er büßt sein inneres Verhältnis zu seinem Werke ein. Außerordentliche Erregung in ihm gegen die Entartung der Kurie. Das Sonett: „Hier läßt man Kelche."

MICHELANGELOS Hoffnung, daß der Papst sein Werk beim Titularfeste der Kapelle besichtigen werde, erfüllte sich nicht. Julius II. hielt in dieser Stunde nicht, was sein „treuer Mann" von ihm erwarten durfte, seit er sich ihm, „den Strick um den Hals", zu Bologna ergeben hatte.

Der Genius des Künstlers hatte sich von jener Zeit an stetig und immer staunenswerter entfaltet. Dagegen war der Aufschwung des Papstes zu weltgeschichtlicher Größe inzwischen unterbrochen worden. Der Papst hatte die

grade Linie seiner inneren Entwicklung nicht innezuhalten vermocht. Was sollte der Vermittlerdienst der Kunst zwischen Religion und Kultur, den er durch seine großen Bauten und Bildwerke verrichtete, was der Kirche die Unabhängigkeit nützen, die ihr durch die Aufrichtung des Kirchenstaats gewährleistet wurde, wenn die sieche religiöse Kraft des Christentums nicht wieder belebt, wenn das innere Leben der Kirche nicht wieder erneuert wurde? Der Papst hatte sich, als er im November des Jahres 1506 in Bologna einzog, bewunderungswürdig gemäßigt. Noch lag er damals in Fehde mit Venedig, das einen Teil der Romagna besetzt hielt, aber er erklärte sich sofort zu den größten Zugeständnissen bereit, um zu raschem Frieden mit der Stadt zu gelangen. Sein durchdringender Scharfblick erkannte in den folgenden Monaten, daß vor allem Frankreich, aber auch Spanien und Maximilian von Österreich Böses wider den Kirchenstaat und Italien sannen und daß sie dabei keine Rücksicht auf die Einheit der Kirche und die Ehrfurcht der Völker vor dem Papsttum zu nehmen gewillt waren. Julius hatte schon 1504 eine Kardinalskommission zur Besserung der kirchlichen Verhältnisse eingesetzt. Jetzt war der Augenblick gekommen, da er sowohl als Politiker und als Priester an der Spitze der Kirche, wie als Kulturmensch mit dem Gefühl für das religiöse Verlangen der Zeitseele die Reform der Kirche zu seiner eigenen Aufgabe hätte machen und sich dadurch zum Gipfelpunkt mächtigen Wollens hätte erheben müssen.

Julius II. war kein gleichgültiger Christ und Priester. Er hörte fast täglich, auch auf Reisen, die heilige Messe, oft las er sie selbst. Er war von Rücksicht auf die Würde des Gottesdienstes erfüllt. Die Begeisterung, womit er seine Künstler anregte, sich an der Liturgie und Legende, an der hl. Schrift und der Theologie zu inspirieren, hat etwas durchaus Persönliches, was darauf hindeutet, daß er das innere Leben der Kirche in seiner Schönheit und Tiefe miterlebte. Sprach er von dem, was er für die Kirche tat oder tun wollte, so geschah es mit Wärme und männlicher Verehrung. Nie hat er sein hehres Amt durch Handlungen des Nepotismus befleckt, die zum Schaden der Kirche seine Verwandten bereicherten. Sein Temperament aber, die derben Genüsse, denen er huldigte, die Grundsätze seiner politischen Tätigkeit erwiesen sich mehr

und mehr als vom Christentum unberührt. Er wirkt auf uns in der Urwüchsigkeit seiner Naturäußerungen wie die germanischen Gestalten der ersten christlichen Jahrhunderte, die so wenig vom Christentum durchdrungen und ihm doch so herzlich ergeben waren. Als er nun das Verhängnis des ausländischen Krieges über das Papsttum und die Bedrohung ihrer Einheit über die Kirche kommen sah, befiel ihn ein Zaudern. Er suchte drei Jahre lang die Entscheidung durch alle erdenklichen Winkelzüge diplomatischer Verhandlungen hinauszuschieben. Die einzige Überlegung, die er niemals anstellte, die einzige Einsicht, die ihm alle aufdrängten und die ihm doch nicht aufging, die einzige Tat, durch die er sich retten konnte und die er doch nicht erwog, war die Reform der Kirche, die Berufung eines Konzils. Um so unverbrüchlicher erhärten alle Pläne, die er betrieb, alle Eigenschaften, die er an den Tag legte, daß die ausschlaggebenden Elemente seines Wesens unreligiös, daß sie weltlich waren.

Sie waren es nicht nur in ihm, sondern auch im Wesen seiner Zeit. Auf der Kulturhöhe, welche die Gebildeten erstiegen hatten und die von den Sonnenstrahlen des 13. Jahrhunderts noch überglänzt wurde, besaßen die wahrhaft Bedeutenden nicht nur den Weitblick für die Notwendigkeit der Religion. Sie wollten persönlich religiös sein. Aber ihre Religiosität war von einer femininen Art, sie verlangte befruchtet zu werden und konnte nicht selber zeugen. Das Geschlecht jener Jahrhundertwende kostete wohl den Genuß, den die Vorstellung völliger Harmonie des Himmlischen und Irdischen, der Bildung und Religion, der Natur und des Christentums bereitet. Jeder seiner Söhne wirkte wohl auch auf seinem Kulturgebiete, im Bereiche seines geistigen oder praktischen Schaffens für die Verwirklichung einer solchen Harmonie. Aber sie kämpften nicht darum bis in die Abgründe ihres Innersten; sie setzten sich für das Ideal nicht mit jener Glut ein, welche die Charaktere umschmilzt und die Menschheit bezwingt. Alle bahnbrechenden positiven Leistungen der großen, Richtung weisenden Männer der Zeit liegen, wenn man das Ergebnis abwägt, auf dem weltlichen Gebiete. Sie kamen der Politik und dem Wirtschaftsleben, der sozialen Kultur und der sittlichen Zucht, den Wissenschaften, der Kunst und der Entfaltung der individualistischen Seite des menschlichen Geisteslebens

zugute. Das kirchliche Leben aber bedurfte nicht weniger als die Zweige des weltlichen der gewaltigen Tat. So wie sein Zustand damals war, konnte es gewiß nicht die Sehnsucht der zeitgenössischen Kultur nach Religion befriedigen. Auf diesem Gebiete blieb es jedoch im Leben all der hervorragenden Männer der Zeit beim Erstreben und Verlangen, bei der verstandesmäßigen Erkenntnis und der Gesinnung. Für ein mehreres versagte ihnen die Kraft. Es war kein Heiliger und kein kirchlicher Organisator unter ihnen. Das offenbart die schwerste Gefahr, die dem Zeitalter drohte. So nahe wie es daran war, die Entwicklung des eben sich rundenden Jahrtausends christlich germanischen Völkerlebens zur Reife zu bringen, so konnte doch auch eine einzige Krisis im Dasein eines einzelnen Genius oder einer Nation seine religiöse Ohnmacht mit all ihren argen Wirkungen offenbaren. Der Gegendruck, den die kirchlichen Bedürfnisse der Individuen und die traditionelle Glaubensgemeinschaft den weltlichen Instinkten und dem natürlichen Subjektivismus dieser an Lebensschwall überreichen Kulturperiode leisteten, war in Wahrheit schwach. Wurde er durch irgendeine Probe auf seine Widerstandsfähigkeit aufgehoben, dann kam für die Entwicklung des Abendlandes die Spaltung statt der Vollendung.

Indem Julius kein Konzil berief und drei lange Jahre durch seine Zauderpolitik verlor, ward die Lage bis zum Frühjahr 1510 so verfahren, daß Italien dem französischen Einfluß preisgegeben und Julius isoliert erschien. Der Papst hatte den Boden unter den Füßen verloren, sein Gegner war übermächtig geworden. Jene Unruhe, von der Julius II. vier Jahre früher beim ersten Planen eines Kriegszugs für die Herstellung des Kirchenstaates befallen worden war, erneute sich. Damals hatte sie in der Osterwoche 1506 Michelangelo von seiner Arbeit am Grabmal verscheucht. Aber da war sie nur die Folge von Ahnungen und ungewissen Befürchtungen gewesen. Diesmal kam sie, weil die Ahnungen Wirklichkeit wurden und die Befürchtungen sich schreckhaft wahr erwiesen. Niemals hatte man Julius in solcher Bewegung gesehen. Je mehr das Zaudern und Diplomatisieren der letzten Jahre wider seine Natur gewesen war, desto erregter ward er, als er nun als Fürst des Kirchenstaats sich den Franzosen zum Kampfe stellen mußte. Wilde Kriegslust packte ihn. Er wollte die Franzosen in all ihren Positionen auf

italienischem Boden angreifen. Er unterhandelte mit halb Europa. Siegte er, so sollte kein „Barbar“ mehr auf Italiens heiliger Erde geduldet werden. Der venezianische Botschafter berichtete heim, daß der Papst „der Herr und Meister des Spiels dieser Welt“ werden wolle. Das war in denselben Frühjahrswochen des Jahres 1510, als Michelangelo in der Einsamkeit seiner Kapelle Herr und Meister des Spiels der Schöpferkräfte wurde. Der Künstler fühlte sich dadurch getrieben, sein Werk desto mehr mit dem Geiste inbrünstiger Ostererwartung, mit dem harrenden Verlangen nach der Ankunft Christi, des Stifters der Kirche, zu durchdringen. Der Papst verlor im Gegenteil alles kirchliche Empfinden, wie die Zügel über sich selbst. Daß er der ausgeprägteste Typus seiner Zeit und also auch mit ihrer religiösen Unkraft und ihrem Unvermögen zur kirchlichen Organisation behaftet war und daß er anderseits doch den Mittelpunkt der Kirche und des religiösen Lebens im Abendlande bildete, ward ihm und der Welt jetzt zum Schicksal. Durch seine Stellung als höchster Priester traf ihn das Los zuerst, bei aller Anhänglichkeit an die Kirche sie und die Religion preiszugeben. Jedem anderen unter seinen großen Zeitgenossen wäre es in derselben Versuchung vermutlich ergangen wie ihm.

Im Juli 1510 glaubte Julius seine kriegerischen Vorbereitungen genügend gefördert zu haben. Er wollte, obwohl kränkelnd, persönlich den Angriff auf die Markgrafschaft Ferrara leiten. Sie war der vorgeschobenste Posten der Franzosen; auch hatte ihr Besitzer, ein Lehnsträger des Kirchenstaates, der lange von Julius ausgezeichnet und geschont worden war, durch seinen Abfall den Ingrimm des Papstes vorzüglich auf sich gerichtet. Am 9. August exkommunizierte Julius den Markgrafen, am 17. verließ er Rom, um sein Feldlager bei Bologna aufzuschlagen. Dazwischen lag der Tag, an dem Michelangelo in der Kapelle vergeblich wartete. Schon auf dem Marsche erreichten den Papst Nachrichten, welche Unglück verhießen. Einige Tage nach seinem Einzug in Bologna, Anfang Oktober, befiel ihn ein hitziges Fieber. Es fesselte ihn für zwei Monate ans Haus und zerstörte seine Aussichten auf einen durch Schnelligkeit zu erzielenden Erfolg. Die Feinde hätten ihn sogar fangen können, hätten sie den Mut gefunden, sich an seiner Person zu vergreifen. In der Aufregung des Fiebers raste er: „Sie sollen mich nicht lebendig haben; Gift werde ich

nehmen.“ Über die Unfähigkeit seiner Bundesgenossen und seines Feldherrn, des Herzogs von Urbino, kam er außer sich. Kaum genesen, stürzte er sich in einen Winterfeldzug. Der Schnee lag fußhoch; die Soldaten litten unter der Kälte. Aber der greise Papst wollte nicht ablassen, bis er den Schlüssel zu dem ferraresischen Gebiete, die Feste Mirandola, in seiner Hand hatte. Die Markgräfin verteidigte sie gegen ihn. Julius hauste in einer elenden Unterkunftsstätte; die Kugeln schlugen in sie ein. Oft lag er bei den Kriegsknechten fluchend am Wachtfeuer. Dem vielhundertjährigen Zeremoniell entgegen, ließ er sich den Bart stehen, trug zu seinen geistlichen Gewändern eine Kriegshaube, sah verwildert und unedel aus. Als sich Mirandola am 21. Januar endlich ergab, übermannte ihn der Erobererinstinkt so sehr, daß er nicht die Freilegung eines Tores abwartete, sondern als erster auf einer Leiter durch die Bresche in die Burg stieg. Dann gab er, heiter und liebenswürdig wie ein weltlicher Kavalier, der besiegten Markgräfin das Geleit bis zur Grenze ihres Landes und kehrte im Triumphzug nach Bologna zurück. Auch die nächsten Monate widmete er ganz dem Kampfe und diplomatischen Unterhandlungen.

Vier Jahre früher hatte Julius zuerst unter den Nachfolgern Petri gewagt, eben in der Stadt, von der aus er den Krieg führte, durch Michelangelo sein Erzbild über das Portal des Domes setzen zu lassen. Er hatte es nicht getan, um, gleich dem heiligen Petrus über dem Tore der Peterskirche in Rom, denen, die zu ihm kamen, die Pforten der Kirche aufzuschließen, sondern um den Bürgern Bolognas seine Gewaltherrschaft drohend vor Augen zu halten. Der Akt, der in der Geschichte des Papsttums ohnegleichen ist, ward nun zum Symbol der persönlichen Entwicklung Julius' II. Er hatte die Kirche über seinem weltlichen Fürstenstand und seiner italienischen Nationalität vergessen. Er war nicht mehr Papst, außer daß er noch den Titel trug. So weit hatte sich keiner seiner Vorgänger vom Wesen seines Amtes entfernt. Auch die sich oft und schwer gegen dessen Würde versündigt hatten, waren dennoch Päpste geblieben. Julius dagegen war verweltlicht.

Diese Monate legen sich wie eine Grenzscheide zwischen zwei Zeitalter. Davor liegen die Jahrhunderte der kirchlichen Einheit und der zuversichtlichen

Entfaltung des kirchlichen Lebens, nach ihnen beginnen die Jahrhunderte der Spaltung und der ängstlichen, oftmals prüden Scheu der Kirche vor dem Leben und der Welt. Waren die früheren Jahrhunderte zugleich die Zeit einer sich aus dem Borne der christlichen Religion immer wieder erfrischenden und an ihrer ewigen Weisheit sich orientierenden Kulturentwicklung, so strebt die Kulturentwicklung seitdem danach, sich mehr und mehr, selbst religiös vom Christentum und von der Kirche zu lösen und eine grundsätzlich andere Weltanschauung zu begründen. Die Krisis, durch welche der weltliche Geist des damals lebenden Geschlechts und seine Anlage zum Subjektivismus die Stetigkeit der abendländischen Entwicklung zu stören drohte, war in Rom selber, im Papsttum, im Zentrum der Kirche und des Kulturlebens ausgebrochen. Das bewirkte, daß sich ihre Folgen mit überraschender Schnelligkeit nach allen Richtungen und allenthalben geltend machten, eine neue Weltanschauung und Lebensauffassung sich fast auf der Stelle anschickte, die alte zu ersetzen. Das groß gedachte und doch so rein politische „Fuori i Barbari", von dem sich Julius 1510 auf 1511 bestimmen ließ, hallte bei den Völkern jenseits der Berge nicht auf politischem, sondern auf dem kirchlichen und dem Kulturgebiete wider. Die abendländische Völkergemeinschaft löste sich. Die abendländische Kirche spaltete sich nicht nur im kulturell zurückgebliebenen Norden in Katholiken und Protestanten, sondern auch sonst in eine klerikale und laiische, eine gläubig ergebene und rationalistisch aufbegehrende Bewegung. Dem folgte die Trennung in der Kultur. Die Krisis in Julius' Laufbahn als Papst ward so der Anstoß zur Krisis seines Zeitalters. Der große Schwung erlahmte ringsum, die führenden Männer erreichten nicht die innere Einheit des Lebens und Wirkens, wonach sie gestrebt hatten, und einen nach dem andern packte es seitdem, trieb sie auseinander und enthüllte die elementarsten, die unreligiösen Züge ihrer Natur. Noch war kein Jahr vergangen, nachdem Julius vor Mirandola gelegen hatte, da wallfahrtete Luther, der selbst als einer der Höchstbegabten der Zeit das Mal ihrer Schwäche in seinem Wesen trug, über den römischen Boden und brachte aus der ewigen Stadt keinen anderen Eindruck mehr von Julius heim, als daß er ein „Blutsäufer" sei.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

In der staunenden Freude des Papstes an seinem Werke, in der reichen Belohnung, die er dafür erwartete, in der Aussicht auf neue Aufträge hatte Michelangelo von der Nervenüberspannung der letzten Arbeitsmonate genesen wollen, so wie er die Erregung seiner Propheten im Daseinsgenusse der Atlanten versprühen ließ. Nun war der Papst von Rom fortgezogen, ohne sich um ihn zu bekümmern. Der politischen Vorgänge und des Seelenzustands Julius' II. diesmal nicht kundiger als im Frühjahr 1506, ward der Künstler von der Enttäuschung wider all sein Erwarten getroffen. Sie lähmte ihn, plötzlich wie sie kam, in seinen edelsten Eigenschaften als Künstler und Mensch. Statt daß seine Erregung durch den mäcenatischen Genius des Papstes von ihm genommen wurde, gärte, bohrte, zuckte, tobte sie in ihm weiter bis in die äußersten Nervenspitzen, ohne daß er sich wieder zu klaren Gedanken, neuer Beschäftigung aufraffen konnte. Er kehrte in seine Werkstatt zurück, durch den Zustand seiner Nerven noch an seine Arbeit gefesselt, unfähig jedoch, sie weiter zu führen. Um seine Gesundheit und Frische war es, obwohl er kaum 35 Jahre zählte, schon längst nicht mehr zum Guten bestellt. Sein Körper hatte von Kind auf keine sonderliche Pflege erhalten. Seit der Künstler aber aus der Familie und der Lehrlingszucht entlassen war, vernachlässigte er sich rücksichtslos. Er mutete sich Arbeit ohne Rast zu, schuf seine Werke in Leidenschaft und Besessenheit, lebte aber — nicht aus Armut, sondern aus Sparsamkeit und Entsagung — im Elend und unter unerträglichen Entbehrungen dahin. Er hatte oft kein ordentliches Lager und keine Bedienung. Sein Essen reichte nicht zu, und er schlief in seinen Kleidern und Stiefeln. Die Ratschläge, die ihm sein Vater deshalb voller Sorge erteilte, schlug er in den Wind. Er büßte es an seiner Nervenkraft und an seiner Widerstandsfähigkeit gegen die psychischen Angstzustände. Endlich stellte die Arbeit in der Kapelle sein inneres Gleichgewicht auf die härteste Probe. Schon im Herbst 1509 war er über die Maßen erregt. Nach der Abreise des Papstes im August 1510 ergriff nun der ihm angeborene Pessimismus mitsamt dem Argwohn und der Bitterkeit, die aus ihm erflossen, aufs neue von Michelangelo Besitz. Die Osterwochen 1506 kamen ihm ins Gedächtnis. Er suchte sich der Geschehnisse in ihrer Folge zu erinnern. Da tauchten halluzinatorische Vorstellungen

wieder wie ehedem in ihm auf und beherrschten ihn bald. Der Papst hatte ihn damals — so redete er sich ein — ähnlich behandelt wie gegenwärtig. Er hatte ihn nicht vorgelassen, und sein Grund dafür war gewesen (was er zu spät bemerkte), daß er ihn zur Flucht reizen wollte, um auf sie hin den Auftrag zum Grabmal zurückzunehmen. Michelangelo meinte dadurch diesmal gewarnt zu sein. Er schlug sich aus dem Sinn, daß er einen Urlaub für sich als nötig erachtet hatte. Nichts sollte ihn von der Arbeit an der Kapelle entfernen, bis er — nach sechs oder acht Monaten — fertig mit ihr war. Denn das bildete er sich fest und sicher ein, daß dem Papste jede Entfernung aus Rom als Vorwand recht sein würde, um ihn an der Fortsetzung auch dieser Arbeit zu verhindern. Indem er grübelte, regte sich hinter dem ersten Argwohn wider Julius schon ein zweiter. Er hatte nach seinem Vertrage Anspruch auf die sofortige Zahlung von 500 Dukaten als Honorar für den Mittelteil der Decke und einer ebenso großen Summe, damit er aus ihr die Unkosten der Arbeit für den letzten Teil des Werkes bestreite. Die Zahlung war bei der Abreise des Papstes nicht erfolgt. Er schrieb Julius deshalb. Die Antwort verzögerte sich, denn die päpstliche Kanzlei war noch unterwegs nach Bologna. Michelangelo aber schloß daraus, daß der Papst ihn nicht nur an der Vollendung seines Werkes hindern, sondern ihm sogar das schuldige Honorar verweigern wollte. Sein Vater meldete ihm Anfang September, daß sein Lieblingsbruder schwer erkrankt sei. Der Künstler geriet in die sorgenvollste Aufregung. Zwei Briefe jagte er hintereinander nach Florenz mit dem Ausdruck seines heftigen Mitleids; er flehte um Nachrichten und mahnte, keine Auslage für den Kranken zu sparen, für den er seine eigenen Ersparnisse zur Verfügung stellte. Kommen wollte er jedoch nur im äußersten Notfall. Er wiederholte trotz der Eile und Angst in beiden Briefen seinen Verdacht gegen den Papst ausführlich. Der Bruder gesundete. Von Julius aber hörte Michelangelo noch immer nichts. Seine Aufregung um das Geld ward immer krankhafter. Endlich hielt es ihn nicht mehr in der Werkstatt. Er reiste hinter dem Papste her nach Bologna. Er ward sogleich und auch dann wieder empfangen, als er im Dezember ein zweites Mal kam. Der Anlaß seines zweiten Besuches war, daß die Kammer ihm nach dem ersten nur die

Hälfte der beanspruchten Summe ausgezahlt hatte. Sobald er sich darüber beklagte, tröstete der Papst ihn durch ein besonderes Geldgeschenk. Diese Reisen beruhigten ihn soweit, daß der Nervenzwang zur rastlosen Weiterarbeit an seinem Werke trotz mehr und mehr versagender Gestaltungskraft aufhörte. Nach der Reise im Herbst meinte er zuerst sogar die volle Frische und Arbeitsfähigkeit wieder erlangt zu haben. Darin täuschte er sich jedoch. Mißtrauen und Angst kehrten immer wieder. Er fing an müßig zu gehen. Soweit die spärlichen Nachrichten aus dieser Zeit eine Auskunft geben, stimmen sie mit seiner späteren Aussage überein, daß er das Jahr, das Julius von Rom abwesend blieb, verloren habe.

In den letzten Jahren hatte er, versunken in sein Schaffen, nur Zeit und Blick für sein großes Werk gehabt. Er hatte in der Kapelle gelebt. Jetzt machte er seinen Weg durch das Vatikanische Viertel wie oft müde, niedergedrückt und langsam. Seine Intuition von dem gewaltigen Gemälde verschwamm vor seinem inneren Auge und schien sich zu entfernen, die Klänge der Liturgie in seiner Seele verhallten. Die leiblichen Augen des Künstlers öffneten sich dafür wieder, aber nicht zu hellem, frohem Sehen. Er bemerkte, wie regsam die künstlerische Tätigkeit in Rom unter dem Antriebe des Papstes nach und nach geworden war und wie sie ihren Blütenreichtum prangend entfaltete. Welch ein vielgeschäftiges Treiben herrschte unter Bramantes Leitung in der Bauhütte von St. Peter, während er sich nie fremder Hilfe zu bedienen vermochte und, was er leistete, bis in die Nebenverrichtungen selber tun mußte! Auch sein Nebenbuhler unter den Bildhauern, Andrea Sansovino, hatte sich mit einem Heer von Gesellen umgeben und ließ Grabmal über Grabmal mit der Routine eines Geschäftsmannes ausführen. In der Camera della segnatura arbeitete Raffael rasch und gleichmäßig vorwärts. Dieser Jüngling, den Michelangelo kaum dem Namen nach kannte und der vor zwei Jahren als einer von vielen in den Vatikan gekommen war, wuchs durch sein liebenswürdiges Wesen, durch die Leichtigkeit seines sich Mitteilens und Ausgebens, durch sein wunderbares Lehrtalent zum Fürsten der römischen Maler heran. Michelangelo betrachtete das Kommen und Gehen, das Tun und Lassen der anderen mit den bösen Blicken seines eigenen Unglücks, als ein kranker, unseliger Mann. Sansovino

zu tadeln war nicht schwer; er war ein Unternehmer, nicht mehr ein Künstler. Für die Bedeutung Raffaels hinwiederum fehlte Michelangelos Natur die Empfindung. Die mächtige Originalität seines eigenen Wesens hat ihn in dem geschmeidigen, immer lernenden, überall sich anregenden Genius Raffaels, in dessen Juwelierbegabung des köstlichen Schliffes, des unvergleichlichen Geschmacks, der prächtigen Fassung stets den Nachahmer erblicken lassen. In diese Zeit scheint aber auch zu gehören, was er als Greis Condivi erzählte, daß er die Fehler namhaft machte, die Bramante bei seinen Bauten sich zuschulden kommen ließ, und daß er sie auf Bramantes Sucht nach unerlaubter Selbstbereicherung zurückführte; die von ihm als verkehrt bezeichneten Konstruktionen hätten späterhin in der Tat nachgegeben und ausgebessert werden müssen. Es wurde dem peinvoll Sinnenden, dessen Gedanken an den Vorgängen der Osterwoche 1506 festhafteten, wahrscheinlich jetzt erst klar, daß dieser selbe Bramante ihm früher als Sangallo und Julius selbst von der Absicht des Papstes gesprochen hatte, die Decke der Kapelle malen zu lassen. Bramante hatte also eine Rolle bei den Ereignissen gespielt, durch die der Papst zum ersten Male störend in Michelangelos Laufbahn eingriff. War er etwa der Anstifter des Planes bei Julius gewesen, um ihn von jenem Werke abzuziehen, das der Papst zu seiner persönlichen Verherrlichung bestimmt hatte und dessen Künstler ihm deshalb besonders wert sein mußte? Und hatte Bramante kürzlich aufs neue intrigiert, um ihn um seinen Lohn und seine Arbeit zu bringen?

Der stolze Künstler, der mit der Gottheit Licht schaffend den unendlichen Raum durchmessen hatte, wand sich — „comme une âme damnée" — unter dem Drucke armseliger Wahnvorstellungen. Er hatte im Sommer seine Arbeit unterbrochen, um wieder frisch zu werden und Atem zu holen für die lichte, reine Morgenstimmung, die er von der Altarwand her über sein ganzes Werk aufleuchten lassen wollte. Seitdem waren erst wenige Monate verflossen. Aber was gab es noch in seiner Seele und was um ihn her, das die Vorstellung des heiter leuchtenden Morgensterns in ihm beleben konnte? Der Papst, zu dem er als dem Meister öffentlich-sozialer Wirksamkeit hatte flüchten wollen und zu dem es ihn alle paar Wochen nach Bologna trieb, vermochte wohl — und selbst das kaum mehr — seinen Geldnöten, nicht jedoch der Angst und

Beklemmung seiner Seele zu helfen. Mit dem Frühjahr 1511 geriet Julius in noch ärgere Kriegsbedrängnis als im Herbst zuvor. Die Franzosen rückten abermals vor. Ein Teil der Bevölkerung von Bologna empörte sich, zertrümmerte die Papststatue, die Michelangelo vier Jahre zuvor gegossen hatte, und öffnete dem Feinde die Tore. Der Herzog von Urbino stand mit dem päpstlichen Heere vor der Stadt, ließ die Aufrührer aber gewähren, ward angegriffen und geschlagen. Das päpstliche Heer mußte die Markgrafschaft Ferrara wieder räumen und auf Ravenna zurückgenommen werden. Der Papst forderte sowohl von seinem unfähigen Feldherrn wie von dem aus Bologna vertriebenen Legaten Rechenschaft. Der Legat war sein Liebling Alidosi, der Kardinal von Pavia, der den Vertrag über die Sixtinische Kapelle mit Michelangelo vereinbart hatte. Als der Herzog von Urbino und Alidosi den Papst verließen — es war nur drei Tage nach dem Verluste Bolognas —, stieß der Herzog den Kardinal auf der Straße nieder. Die Schreckenskunde und der Schmerz jagten den Papst wie einen Flüchtling aus den Mauern Ravennas davon. In Rimini eintreffend, sah er an der Türe der Kathedrale einen Anschlag. Darin luden neun Kardinäle die Kirche zu einem Reformkonzil ein; am 1. September sollte es in Pisa eröffnet werden. Hieb auf Hieb schlug das Schicksal den überstarken Papst nieder. Weder die Dichtung noch das Leben haben je erschütternder und doch zugleich in tieferer Rechtfertigung ihrer Absichten vor unserm sittlichen Empfinden einen Gewaltigen in Schuld und Untergang verstrickt.

Michelangelo hat ohne Zweifel auf die Vorgänge in den Marken des Kirchenstaats jenseits der Apenninen wenig geachtet. Er hatte keine politischen Interessen und war in seinen Mannesjahren gegen seine Gönner, auch gegen Julius zu kühl gesinnt, zu sehr mit sich und seiner Familie beschäftigt. Der Sturz seines Herrn wirkte dennoch auf ihn zurück und, wenn nicht alle Erwägungen trügen, auf die zerstörendste Weise.

„Wie Strahlen sind verliehn am Himmelsbogen
Der Sonne, bin ich's Dir, Dein treuer Mann."

Es ist, als ob sich der kirchlich religiöse Charakter, welcher der Krisis Julius' II. ihre weltgeschichtliche Bedeutung verlieh und sie entscheidend für

die Zukunft des ganzen Abendlandes machte, an dem religiös so tief aufgeregten Schöpfer des liturgischen Gemäldes der päpstlichen Hauskapelle unmittelbar erwiesen hätte. Als seinerzeit im Jahre 1506 die Störung in dem Gemütsleben Michelangelos ihren Höhepunkt erreichte, endete sie in Ängsten, ob er imstande sei, mehr als rein ästhetische Werte zu erzeugen und durch sein künstlerisches Schaffen selbständigen starken Eingebungen des religiösen und Kulturlebens zum Ausdruck zu verhelfen. Er hatte danach durch sein Werk alle Anstrengungen religiös beseelter christlicher Kunst hinter sich gelassen und der Form wie dem geistig kirchlichen Gehalte nach die erhabenste Kunstschöpfung der christlichen Jahrhunderte hervorgebracht. Aber er hatte Form wie Gehalt, den Voraussetzungen künstlerischen Bildens gemäß, nicht aus sich heraus durch ein einziges: Es werde! neu geschaffen. Wie er von seinen Marmorblöcken die Stücke ringsum abschlug, welche die darin von ihm geschaute Statue den Blicken verbargen, so hatte er die Motive seines Werks aus den Quellen des kirchlichen Gottesdienstes geschöpft, im Lichte des kirchlichen Glaubens und Hoffens gesehen. Die Verweltlichung und der Fall seines päpstlichen Gönners verschüttete ihm seine Quellen, verfinsterte ihm sein Licht. Schon stand seine Seele wieder unter dem Drucke der Einbildungen früherer Tage, seine Arbeitsfähigkeit war seit dem letzten Sommer unterbunden. Es ist, als ob ihn nun sogar die Ängste des Jahres 1494, da er von Florenz nach Venedig entfloh, zugleich mit denen des Frühlings und Sommers 1506 aufs neue erschüttert hätten. Die Wirkung der Predigten Savonarolas wider die Renaissance-Kultur und seiner Leidenschaft wider die Kurie wurde plötzlich lebendig in Michelangelo. Er hatte Anfang März ein drittes Mal nach Bologna reisen wollen, weil die Rate für den Gerüstbau noch immer von der päpstlichen Kammer nicht gezahlt wurde. Die Reise unterblieb. Alle Kunde von dem Künstler verhallt auf vier Monate bis zum Beginne des Sommers. Währenddessen überstürzten sich die Vorgänge in Bologna und Ravenna in lärmendem Kriegsgetöse. Ein einziger, verzweifelter Aufschrei in ein paar Versen tönt aus dem Munde Michelangelos für einen Augenblick dazwischen. Er gellt, als wenn die Strudel des großen Falls mit dem Herrn auch den Künstler in sich verschlängen.

„Hier läßt man Kelche um zu Lanzen schmieden,
Zu Schild und Schwertern Kreuz und Nägel, hält
Nach Kannen feil Dein Blut, o Herr, für Geld,
In Rom muß Deine Langmut selbst ermüden.

Nie kehre bei uns ein! Wärst Du hienieden,
Der Blutpreis stiege bis zum Sternenzelt,
Selbst Deine Haut verkaufte man der Welt!
Hier führt kein Weg zurück zu Heil und Frieden.

Zu großem Werk und Lohn war ich erkoren,
Als jener in dem Mantel mir erschienen,
Wie die Medusa in dem Land der Mohren.

Arm steh' ich da! Sieh, Armut soll ja dienen
Zum ew'gen Heil; doch wie dies Heil erbeuten,
Da Christi Banner sinkt, in dem wir streiten?"

Vielleicht hat nie ein auf den Tod getroffener Genius einen Schrei ausgestoßen, worin sich grauenvoller entgegengesetzte, unvereinbare Empfindungen mischen. In den furchtbaren Ruf wider das verweltlichte, Krieg führende Papsttum stiehlt sich die kleine Sorge eines irren Geistes um sein Verdienst und seine Arbeit. Treuer Glaube, dem das Heil verloren gilt, wenn die Kirche das Banner Christi sinken läßt, sucht sich mit wahngeborenem Begehren nach irdischem Golde zum Akkord zusammenzufinden. Die scheue Künstlerehrfurcht vor dem Helden des praktischen Lebens, seinem „Medusenblick", kontrastiert wie im Schmerz um die weltgeschichtlichen Lebensinhalte, die Julius Michelangelo eröffnet und nun wieder verschlossen hatte, mit dem so berechtigten Meisterbewußtsein des großen Künstlers. Auch in diesem Augenblicke drängte sich Michelangelo die Erinnerung an das in den Sinn, was er in den Monaten, da der Papst die Übernahme der Malerei zuerst von ihm verlangte, innerlich durchlitten hatte. Damals hatte er zum Großtürken fliehen wollen. Jetzt schloß er, als schriebe er die Klage wie einen Brief an die Seinen in die Heimat, „Euer Michelangelo in der Türkei". Drei Jahre lang hatte er in Ostererwartung gelebt, geschaffen. Sein Werk war bis zum Aufdämmern des Morgens gediehen, den der Morgenstern der Auferstehungsstunde im Glanze der heilsgeschichtlichen Typologien erleuchten sollte. Die sehnsuchtsvolle Klage Davids: „Wann werde ich kommen und erscheinen vor

dem Antlitz meines Gottes?" war nach übermenschlicher Hingabe an die große Arbeit ihrer Erfüllung nahe. Welch eine Stufenleiter religiöser Gefühle hatte in dem Gemälde nach und nach Gestalt gewonnen! Sie sollte nun gipfeln in demjenigen Gefühle, das dem Herzen des Meisters das vertrauteste und süßeste war: in der Zuversicht auf den, der für uns starb und auferstand. Da nahm Michelangelo mit einem jachen Auffahren den Abgrund der Verweltlichung wahr, an den Julius die Kirche gerissen hatte. Um seine Künstler- und Schöpferinbrunst, um die Vollendung seines Werkes ist es geschehen. Er wird es noch äußerlich abschließen. Er wird es nicht mehr ausgestalten und ihm nicht mehr durch den Bilderkreis der Altarwand zu seinem wahren Sinne helfen können. Um das innere Verhältnis zu seiner herrlichen Arbeit ist er betrogen. Sein Jonas wird nicht als der Prototyp des Heilands über dem Altare sprechen: „Und Gott sahe ihre Werke, daß sie sich von ihrem lasterhaften Leben bekehrt hatten; und es erbarmte sich seines Volkes der Herr, unser Gott!" Sein Jeremias wird sich nicht wie ein Zeiger auf den im Sakrament Gegenwärtigen seinen Platz in der Kapelle suchen, um mit Baruch zu verkünden: „Dieser ist unser Gott, und keiner ist ihm zu vergleichen. Dieser fand den Weg der Zucht und überlieferte ihn Jakob, seinem Sohne, und Israel, seinem Auserwählten. Danach erschien er auf der Erde und wandelte unter den Menschen."

„Nie kehre bei uns ein! Wärst Du hienieden,
Der Blutpreis stiege bis zum Sternenzelt,
Selbst Deine Haut verkaufte man der Welt!
Hier führt kein Weg zurück zu Heil und Frieden."

II.

Rückkehr des Papstes Ende Juni 1511 nach Rom. Wiederaufnahme der Arbeit in der Kapelle durch den Künstler. Sein Plan, Land zu kaufen. Sein Wunsch, das Grabmal zu vollenden. Der päpstliche Auftrag an Raffael, die Camera d'Eliodoro auszumalen. Persönliche Beziehung der für die Camera beabsichtigten Fresken auf das Pontifikat Julius' II. Audienzen Michelangelos beim Papst 30. September und 1. Oktober. Was wollte er von Julius? Das Problem seiner damaligen Seelenstimmung. Schwierigkeit und doch Möglich-

keit, aus seinen späterer Zeit angehörenden Aussagen dieses und ähnliche Probleme seines Lebens einigermaßen aufzuhellen. Seine Stellung zu Raffael: kämpfte er im Herbst 1511 gegen ihn an um den Vorzug der persönlichen Verherrlichung des Papstes? Wollte er die Kapelle gar um des Grabmals willen unvollendet lassen? Ausharren bei dem Werk in der Kapelle auf das Drängen des Papstes hin. Vollzug des Landkaufs im Mai 1512. Besuch des Künstlers in Florenz Ende Juni 1512? Letzte ungemeine Kraftanstrengung zur Beendigung der Arbeit an dem Gemälde.

Ausführung der Lünetten; Schattendasein ihrer Menschen. Michelangelos Briefe aus der Zeit des Abschlusses der Arbeit. Abstand der Bilder der Altarwand von den übrigen; der Druck niederwärts, der auf dem Künstler liegt, statt des Schöpferflugs aufwärts. Jonas; Umgestaltung seines Motivs. Historische Persönlichkeit statt liturgischer Inspiration. Das Aufdämmern des Weltmorgens. Passahnacht und Opfer Abrahams. Die Kreuzigung Hamans: zwiespältige Komposition, der sich aufbäumende Trotz Hamans. Das Bild der Ehernen Schlange — ein Vorspiel des „Jüngsten Gerichts". Rücksichtslose subjektivistisch gestimmte und auf rein formale Wirkungen bedachte Kunst der Bilder der Altarwand: ihre dadurch gegebene Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Kunst und des modernen Menschentums. Ihre Gewalt und ihre innere Leere. Einbeziehung der noch nicht ausgeführten benachbarten Bildflächen in den Chor der Felder der Altarwand. Die Libyca und Jeremias. Das Erstarren dieses Propheten im Leid. Seine Umgebung durch den ihm innewohnenden ungeheuren Stimmungsgehalt weithin in Mitleidenschaft gezogen. Die Atlanten über ihm und seiner Partnerin. Schmerzhafter, unsäglich bitterer Ausklang des Werkes. Der Papst und das fertige Werk im Oktober 1512. Die Heldentage Julius' II am Ende seines Lebens, sein Tod.

IN den ersten Wochen des Juni 1511 waren die Römer in Sorge, daß der französische Feldherr den Zusammenbruch des päpstlichen Heeres bei Bologna ausnutzen würde, um geradenwegs auf Rom zu marschieren. Auch Michelangelo schickte deshalb hundert Dukaten von einer Summe, die er für seinen Lebensunterhalt im Hause behalten hatte, der Sicherheit halber nach Florenz und ließ nur achtzig für alle Fälle im Beutel. Die Franzosen rückten indessen nicht heran. Dagegen erschien der flüchtige Papst am 27. Juni in der Stadt, um sich in ihr von den finsteren Gedanken, die auf ihm lasteten, zu befreien und um die geistige Elastizität zu neuen, noch heldenhafteren Entschlüssen als bisher zurückzugewinnen. Bald genoß er die Tage auf langen Jagden oder als starker Esser und Trinker, bald labte er sich am einsamen Zusammensein mit seinen Antiken oder durch die Teilnahme am Fortschritt der Kunstwerke, die seinem Geheiß ihr Entstehen verdankten. Den berühmten Apollo ließ er damals ins Belvedere bringen, dessen Schmuck er heute noch

bildet. Mehrmals besuchte Julius die im Entstehen begriffene Farnesina, das Landhaus des Bankiers Agostino Chigi. Raffael saß er im Juli zu seinem Porträt in den Dekretalen, dem Fresko, mit dem der Urbinate die Camera della segnatura vollendete. Früher noch, sofort nach seiner Ankunft, bekümmerte er sich um seinen größten Helfer und Genossen und um die Beendigung von dessen Malerei in seiner Hauskapelle.

„. . . . und ich tat nichts und verlor diese ganze Zeit, bis er [der Papst] nach Rom zurückkehrte. Als er nach Rom zurückgekehrt war, fing ich an, die Kartons für das genannte Werk zu zeichnen." So berichtete Michelangelo Ende 1523 den Hergang der Dinge bei des Papstes Rückkunft. Ein nicht minder denkwürdiges Zeugnis für die aufrichtende Gewalt, welche die Persönlichkeit Julius' II. über ihn ausübte, ist ein Brief, den er sogleich Ende Juni 1511 an die Seinen schrieb. Der Brief geht davon aus, daß die achtzig Dukaten, die der Künstler für sich behalten hatte, wohl für vier Monate zum Leben reichten. „Und ich habe hier noch sechs Monate zu arbeiten, ehe ich Geld vom Papste zu beanspruchen habe: daher bin ich sicher, daß mir Geld fehlen wird . . . Ich habe, wenn meine Malerei hier fertig ist, noch tausend Dukaten vom Papste zu bekommen, und wenn es mit ihr gut geht, hoffe ich sie auf jeden Fall zu erhalten. So betet für ihn, für sein Wohl und für das unsrige." Die Gedanken des Meisters hatten sich, als er diese Zeilen schrieb, nach elf Monaten Zeitverlust wieder fest auf seine Arbeit gerichtet. Über den Zeitpunkt ihrer Vollendung wiederholte er die Angabe, die er dem Vater schon im August zuvor gemacht hatte. Freilich von der Sicherheit und dem Jubel, womit er einst das Gelingen des Werkes als selbstverständlich bezeichnete, empfand er nichts mehr. Um so mehr sagt uns der letzte kurze Satz des Briefes. Michelangelo sparte zu anderen Zeiten die Freundschaftsworte für seinen großen Gönner. Ein Gebet für ihn hat er in der ganzen Frist, die er an der Decke der Kapelle arbeitete, zweimal von den Seinen begehrt, an jenem Junitage und ein Vierteljahr später. Weich und warm, wahrhaft dankbar klingt die Aufforderung nur dies eine Mal, und dies eine Mal schloß der sich befreit Fühlende das Wohl der eigenen Familie, für das er lebte und arbeitete, und das Wohl des Papstes, dem Kirche und Kirchenstaat bedroht war, in dieselbe Aufforderung zur Für-

bitte zusammen. Der Papst bereitete ihm diesmal nun auch die Genugtuung, an der Vigil-Vesper des Titularfestes in der Kapelle teilzunehmen. Schon am folgenden Tage wohnte er dort wiederum dem Hochamte bei, um den Anblick der Gemälde noch einmal zu genießen. Er stand im Banne des gewaltigen Werkes.

Für dessen vollkommenes Gelingen aber — es blieb dabei — war Julius ein Jahr zu spät gekommen. Michelangelo arbeitete freilich wieder fleißig. Die innere Ergriffenheit jedoch von der Schönheit und Tiefe des Vorwurfs kehrte nicht zurück, und ein Schaffen in Besessenheit wurde die Arbeit nicht mehr. Der Künstler mühte sich nur noch ab, um fertig zu werden, und wachte darüber, daß keine neue außerordentliche Gemütsbewegung über ihn kam. Seine Briefe aus diesen Monaten sind von einer ihm nicht natürlichen Gelassenheit. Er hatte sich unter den Schutz einer quietistischen Stimmung zurückgezogen, um allen Zorn, alle Mißgunst, alle Erschütterung in sich niederzuhalten. Er gewöhnte sich, seine Pläne, seine Äußerungen mit einem Gott gebe! oder einem Bittet Gott! zu begleiten. Im Jahre zuvor verzehrte er sich um diese Zeit in dem Wunsche, daß Julius II. den vollendeten Teil seines Gemäldes sehen möge. Jetzt geschah es, wenn er sich später recht erinnerte, nicht auf sein Bitten, daß der Papst in die Kapelle kam, sondern Julius erbot sich dazu, „hastig und ungeduldig, wie er von Natur war.“ Dem Künstler schwoll die Brust nicht mehr bei des Mäcens Entzücken. Sein Sinn weilte fern von der Arbeit an dem Gemälde. Durch das siegreiche Vordringen der Franzosen sanken in seiner Heimat die Preise für Landgüter. Mancher, der sich auf seiner Scholle nicht sicher fühlte, war bereit, sie billig loszuschlagen. Michelangelo hatte sich längst entschlossen, Land für seine Familie zu erwerben, um ihrer adligen Herkunft zu neuem Ansehen zu verhelfen. Er hatte über tausend Dukaten zurückgelegt. Nun wies er die Seinen an, nach passenden Gelegenheiten auszuschauen. Kaum aber war seine Weisung abgegangen, so besorgte er, daß sie sich täuschen ließen, und seitdem mahnte er sie bald ab, bald spornte er sie durch häufige Briefe an, die davon zeugen, wie sehr ihn dieser Landkauf beschäftigte. Hatte er daneben noch Raum für andere Gedanken, so galten sie eher künftigen Aufträgen des Papstes, sobald er der Kapelle ledig sein

würde, als dieser selbst. Infolge der seelischen Störung des Vorjahres dachte er wieder an das Grabmal. Er hatte dereinst die Idee zu ihm nicht persönlich gefaßt und den Entwurf zu ihrer Ausführung durch den zur Decke soweit überholt, daß er ihn nicht mehr aufzunehmen vermochte. Aber es handelte sich um einen Auftrag zur unmittelbaren Verherrlichung seines Mäcens, und Michelangelo war bei aller Meisterschaft ein Künstler seiner Zeit: für sein Lohnes- und Ruhmesstreben blieb ein solcher Auftrag immer erstrebenswerter und erfolgverheißender als jeder andere. Auch hatte er nun einmal Hand daran gelegt und war von ihm entfernt worden, ehe ihn die künstlerische Unfruchtbarkeit seines Plans an der Möglichkeit, ihn zu gestalten, verzweifeln ließ. So wartete er darauf, als Dank für seine bewunderte Leistung in der Kapelle vom Papste die Rückkehr unter seine Marmorblöcke zu erbitten.

Julius hatte sich, noch ehe er in der Kapelle erschien, schon Mitte Juli von seinen Erholungen und Zerstreuungen zu neuen Taten aufgerafft. Und diesmal war sein erstes gewesen, die Herausforderung der französisch gesinnten schismatischen Kardinäle, von der er am Portal des Domes von Rimini Kenntnis erhalten hatte, mit der Einberufung eines allgemeinen Konzils zu beantworten. Am Montag nach dem weißen Sonntag des Jahres 1512 sollte es sich im Lateran vereinigen. So hatte er denn nach den furchtbaren Erlebnissen der vergangenen Monate den Entschluß zur Kirchenreform gefunden. Zur gleichen Zeit nahm er Verhandlungen mit Ferdinand von Kastilien, mit Venedig und England auf, um mit ihnen in eine „Heilige Liga" gegen Frankreich zu treten. Mitte August, als er die Kapelle besuchte, schien die Abrede gesichert. Zwei Tage darauf warf ihn ein neuer Fieberanfall abermals aufs Krankenbett. Er wollte sich nicht darein finden, daß ihn die Krankheit eben jetzt wieder traf. Verzweifelt weigerte er sich Nahrung zu nehmen. Seine Kräfte wichen. Die Nachricht verbreitete sich in der Stadt, daß er im Todeskampfe läge. Die Adelsgeschlechter eilten zum Kapitol, verschworen sich und wollten die Republik ausrufen. Aber am 30. und 31. August überstand der Papst die Krisis noch einmal. Er ließ in seinem Schlafzimmer Musik machen „und freute sich daran, wie noch nie in seinem Leben". Im Laufe des Septembers erholte er sich allmählich. Zu dieser Zeit wurde Raffael mit der Camera della segnatura fertig. Der Papst

wünschte ihm ein zweites Gemach zur Ausmalung zuzuweisen. Der schmeichelnde Urbinate, der so leicht anzuregen war und das Angeregte so köstlich fein in die Bildersprache seiner Fresken übertrug, paßte wie kein anderer zum Hofmaler in dem edlen Sinne des Worts, wie Julius derlei Worte begriff. Raffael mochte also in abermals vier Fresken festhalten, was den Papst in diesen nachdenklichen Wochen seiner Genesung am tiefsten bewegte. Julius hatte sich wiedergefunden. Die religiöse Wärme und der kirchliche Sinn wurden wieder lebhaft in ihm. Und wenn der Zeitpunkt für immer verpaßt war, wo er durch das Betreiben der Kirchenreform sein Pontifikat mit unvergleichlichem Erfolg krönen konnte, wenn er zu sehr schon in die Defensive gedrängt worden war, um noch ausführen zu können, was ihm jetzt vorschwebte, so wollte er wenigstens Zeugnis davon abgelegt wissen, mit welcher Heldenstandhaftigkeit und mit welchem Vertrauen auf Gott er am Ende seiner Tage seine religiösen wie nationalen Pflichten zu erfüllen trachtete. Der Geist der Stunde waltete über dem Entwurfe, den er für die Freskenreihe der Camera d'Eliodoro ersann.

Der Papst hatte auf seinem ersten Kriegszug gegen Bologna im Jahre 1506 unterwegs der „Blutenden Hostie“ zu Orvieto seine Verehrung bezeugt. Sie war vor drei Jahrhunderten durch das Wunder der Messe von Bolsena ausgezeichnet worden, als den sie opfernden Priester ein Zweifel an der wirklichen und wesentlichen Gegenwart Christi im Altarssakramente befiel. Raffael sollte dieses Wunder darstellen und in die Darstellung dem Priester gegenüber Julius selbst einführen, um jetzt am Vorabend des Laterankonzils mit der Erinnerung an des Papstes ersten Kriegszug zugleich die Glaubensstärke der Nachfolger Christi zu verherrlichen. Eine Bestrafung Heliodors ward für die Wand nebenan bestimmt; sie mochte den kleinen italienischen Tyrannengeschlechtern zeigen, daß der Herr seinen Besitz nicht verkleinern läßt, daß der Kirchenstaat Kirchengut ist, welches auch die Bentivogli, Este und Baglioni nicht ungesühnt berauben dürfen. Höher hinauf zielte das dritte Fresko: Attilas Rückzug von Rom, als Leo der Große ihm entgegen tritt. Das Bild sollte das Fuori i Barbari in der Sprache der Kunst werden. Die Reihe beschloß eine Befreiung des hl. Petrus aus dem Gefängnis. Der Einberufer des Konzils, der Gründer der hl. Liga fühlte sich noch in bedrängter Lage. Eingeschlossen

von Schismatikern und großen weltlichen Mächten, hoffte er dennoch, frei wie Petrus aus der Bedrückung hervorzugehen. Außer auf der Messe von Bolsena, wollte der Papst auch auf der Vertreibung Heliodors im Porträt erscheinen.

Am Schlusse des Monats September empfing Julius Michelangelo. Dieser hatte darum gebeten. Wir wissen nicht, ob Julius durch seine Erkrankung nach dem Besuche der Kapelle gehindert worden war, dem Künstler persönlich seine Anerkennung und Gunst zu bezeugen. Doch scheint es nach dem Briefe so, den Michelangelo über die Audienz vom 30. September und über eine zweite am Tage darauf an seinen Vater schrieb. „Ich ging am Dienstag zum Papst; weshalb, werde ich Euch ausführlicher bei Gelegenheit mitteilen. Es genügt, daß ich am Mittwoch früh wieder zu ihm kam, und er ließ mir 400 Golddukaten von der Kammer zahlen, von denen ich Euch 300 schicke. . . . tragt sie zum Spitalverwalter und laßt sie wie die früheren anlegen und erinnert ihn an das Landgut: und wenn er Euch Worte macht, so sucht bei anderen zu kaufen, wofern Ihr seht, daß es sicher ist, und bis zu 1400 Dukaten gebe ich Euch Erlaubnis aufzuwenden . . . . Ich schrieb Euch, daß meine Sachen oder Zeichnungen oder anderes von niemand angerührt werden. Ihr habt mir nichts deswegen geantwortet. Es scheint, daß Ihr meine Briefe nicht leset. Nichts anderes. Bittet Gott, daß ich hier Ehre habe und daß ich den Papst zufriedenstelle, denn ich hoffe, wenn er zufrieden ist, werden wir etwas Gutes von ihm empfangen: und noch, betet für ihn."

Trotz der Auszeichnung eines zweimaligen Empfangs erscheint Michelangelo auch in diesem Briefe vorzüglich von dem Plane sich anzukaufen in Anspruch genommen. Eine leichte Gereiztheit klingt durch, wo er von seinen Zeichnungen spricht. Was hatte ihn zu dem Papste getrieben?

Er ist in seinem Briefwechsel auf die Audienzen nicht zurückgekommen. Aber vielleicht weisen sie uns dennoch auf eines der verwickeltesten Probleme der Seelen- und Kunstgeschichte der Renaissance hin. Der Gegensatz öffnet sich vor uns, der fortan zwischen den beiden größten Meistern bildender Kunst im ewigen Rom herrschen sollte.

Michelangelo hat Condivi einmal erzählt, daß Bramante und Raffael, erstaunt über die Großheit des von Michelangelo in der Kapelle Geschaffenen,

gegen ihn beim Papste intrigiert hätten. Sie hätten ihn von seinem Werke verdrängen und für Raffael den Auftrag zu dessen Vollendung erwirken wollen. Michelangelo aber hätte den Papst in einer Audienz aufgeklärt und Genugtuung erhalten. So kann der Vorfall sich nicht zugetragen haben. Als fremde Augen die Gemälde an der Decke zuerst erschauten und Neider den Meister ihretwegen beim Papste verfolgen mochten, hatte ihnen der Genius Michelangelos schon für immer sein machtvolles Kennzeichen aufgeprägt. Es ist unmöglich, daß Raffael den Wunsch noch empfand, sich mit dem Titanen in diesem Raume, am selben Werke zu messen. Vierzig Jahre waren nach den Herbsttagen, in denen jene Audienz stattfand, vergangen, als der greise Künstler seinem aufhorchenden Schüler von ihr und von vielem anderen erzählte, wie's ihm Zufall und Stimmung im Augenblick eingab. Etwa ein Jahrzehnt, ehe er gegen Condivi von alten Zeiten plauderte, im Jahre 1542 hatte er einen längeren Bericht über die Angelegenheit des Grabmals für seinen Prozeß mit den Erben Julius' II. verfaßt. Am Schlusse wallt sein Ingrimm plötzlich auf, als käme ihm irgendein bestimmtes Geschehnis in den Sinn: „Alle Meinungsverschiedenheiten entstanden zwischen dem Papste Julius und mir durch den Neid Bramantes und Raffaels von Urbino, und der war die Ursache, weshalb er sein Grabmal nicht weiter arbeiten ließ, um mich zu berauben, und Raffael hatte guten Grund dazu, denn was er an Kunst besaß, besaß er durch mich." Auch diese Angabe führt frühestens ins Jahr 1511 und spätestens ins Jahr 1512 zurück; denn seit Raffaels Eintritt in den römischen Künstlerkreis kann nur damals das Grabmal Julius und Michelangelo wieder beschäftigt haben. Den Auftrag zum Grabmal hat jedoch Raffael dem Meister so wenig für sich entziehen wollen wie den zur Arbeit in der Kapelle. Dennoch muß sich zu jener Zeit bei Inangriffnahme des letzten Teiles der Decke irgendeine Begebenheit zugetragen haben, an der beide Künstler beteiligt waren. Das Gedächtnis des greisen Michelangelo hat, wie sich beobachten läßt, die Tatsachen oft entstellt, auch die Rollen der Beteiligten oft vertauscht und die Daten durcheinander geworfen, Schuld und Angriff den andern zugeschoben; aber erfunden scheint er nichts zu haben. Bei dem, was Michelangelo behauptete, dürfte immer eine Tatsache, gleichviel in welcher Verhüllung, vorauszusetzen sein.

Aus dem Briefwechsel Michelangelos von den Tagen der beiden Audienzen an bis zum Beginne des folgenden Jahres erfahren wir nun, daß er nach den Empfängen zunächst mit äußerstem Fleiße arbeitete, so daß er nicht einmal die Briefe seiner Familie von der Poststelle abholen mochte. Dieser Fleiß galt der Kapelle. Aber auf sie kann sich nicht auch das Anliegen bezogen haben, das er am 30. September dem Papste vortrug und dessentwegen er am 1. Oktober nochmals befohlen wurde. Welche Änderung wäre an seinem Plane für die Kapelle wahrzunehmen, die eine zweimalige Verhandlung mit Julius begründete? Wozu diente, wenn nur von der Kapelle die Rede war, die Geheimnistuerei gegen die Seinigen? Der Schluß des Briefes legt vielmehr ausdrücklich nahe, daß es sich um des Künstlers Verwendung nach vollbrachtem Werke in der Kapelle handelte. „Gott gebe, daß ich hier Ehre habe und daß ich den Papst zufrieden stelle, denn ich hoffe, wenn er zufrieden ist, werden wir etwas Gutes von ihm empfangen, und noch, betet für ihn." Zehn bis zwölf Wochen später war Michelangelo schon, obwohl die Kapelle unvollendet war, mitten in den Vorbereitungen für die Wiederaufnahme des Grabmals. Anfang Januar 1512 konnte er nicht eilig genug Gehilfen für das Behauen der Marmorblöcke bekommen, und er stand vor dem Abschlusse eines Kaufvertrags über ein Haus und eine Bildhauerwerkstatt in Rom. Zweitausend Dukaten wurden ihm dafür abverlangt. Da er soviel nicht zur Verfügung hatte, zahlte die päpstliche Kammer sie ihm als Vorschuß auf sein vertragliches Honorar für das Grabmal. Vielleicht weist infolgedessen auch seine gereizte Bemerkung über seine Sachen und Zeichnungen in dem Briefe über die Audienzen darauf hin, wie sehr er schon im September den Gedanken an das Grabmal mit sich herumtrug. Das Anliegen aber, das er Julius mitteilte, kann nur der 1506 verlassenen Arbeit gegolten haben. Sein Bericht von des Papstes freundlicher, freilich unverbindlicher Aufnahme seines Wunsches wird ebenso durch die bereitwillige Vorschußzahlung der Kammer, wie durch die Sicherheit bestätigt, mit der Michelangelo den teuren Hauskauf betrieb.

Hier mag der Faden der Erinnerung anzuknüpfen sein, die dem greisen Künstler Intrigen Bramantes und Raffaels vorspiegelte. Auch Condivi berichtet den Vorfall mit Raffael und die ihm folgende Audienz Michelangelos beim

Papste unmittelbar nach der Enthüllung des ersten Teils der Fresken und in Verbindung mit ihr, als habe der Urbinate damals „die neue und wunderbare Kunst" des Meisters zu sehen Gelegenheit gehabt und seitdem sie nachzuahmen gewünscht.

Michelangelo hatte sich seit der Rückkehr des Papstes in die Gewalt bekommen und arbeitete. Aber die Mächte des Argwohns, der Sorge um sein Verdienst, der Gedanke an das ihm genommene große Werk der Bildhauerkunst waren mit nichten wieder von ihm gewichen. Der Entschluß des Papstes, die Camera d'Eliodoro von Raffael ausmalen zu lassen, kann nicht als Geheimnis behandelt worden sein: kein Grund dafür ist ersichtlich. Julius wollte zweimal auf den Fresken persönlich abgebildet sein, alle vier Gemälde waren mit Beziehung auf sein Wirken ausgesucht worden. Der Raum mußte, wie es schien, eine Ruhmeshalle zum bleibenden Gedächtnisse des Papstes werden. Während sich Michelangelo also in der Kapelle — wider seinen Willen, wie ihm jetzt zumute war, — für den Papst abmühte, eignete sich der Urbinate die „Ehre" an, die seit den Anfängen des Pontifikats Michelangelo sein gutes Recht deuchte. Das Denkmal, das Michelangelo dem Papste als Fürst des Kirchenstaats und als Haupt der Kirche für die Nachwelt setzen sollte, stahl ihm der Jüngling; er wollte statt seiner der Hofkünstler des Papstes werden und gleichsam wie Homer dem Achill statt seiner mit Julius' Namen unsterblich verbunden bleiben. „Alle Meinungsverschiedenheiten entstanden zwischen dem Papste Julius und mir durch den Neid Bramantes und Raffaels von Urbino." In der Tat ist Julius nicht mehr dazu gekommen, Michelangelo wieder an der Arbeit für sein Grabmal zu sehen. Der Künstler bildete den früheren Entwurf derart um, daß das Grabmal seinen antik-heidnischen Charakter in etwa verlor, daß es auch an einer Wand aufgerichtet und in die Peterskirche eingebaut werden konnte. Aber die stürmischen Zeitverhältnisse gönnten, wie Michelangelo noch im Herbste 1512 selbst anerkannte, dem Papste bis zu seinem Tode nicht mehr die Muße zur teilnahmvollen Erwägung der Änderungen. Schon als er den Künstler im Herbst 1511 empfing, verfügte er über keine freien Tage mehr. Kurz vorher hatte er Florenz interdiziert, weil es den Schismatikern Zuflucht gewährte. Am 5. Oktober

verkündigte er den Abschluß der „Heiligen Liga". Von da ab folgte Ereignis auf Ereignis. Nur im Testament vergaß er nicht, seine Erben auf die Verwirklichung des Planes zu verpflichten. Nach Julius' Tode hat sich dann des Meisters Schöpferkraft nutz- und ergebnislos an der undankbaren Aufgabe aufgerieben. Da scheint sich auch seine Erinnerung an die Episode seines Argwohns wider Raffael wegen der Camera d'Eliodoro ungerecht und unwahr zu ungunsten seines Nebenbuhlers verschoben zu haben. Er sah in ihm das Werkzeug des beargwöhnten Bramante. Hat er sich zuletzt nicht sogar eingeredet, daß Bramante, dem er nun endgiltig die Urheberschaft an dem Plan der Deckenmalerei zuschob, diesen erst im Jahre 1508 ausgesonnen und den Papst nur deshalb bei ihm festgehalten hätte, um Michelangelo als Maler im Wettbewerbe mit Raffael zuschanden zu machen und den Urbinaten dann bei Julius in die Gunst zu bringen, durch die Julius bis dahin den älteren Meister auszeichnete?

Aber noch bleibt im Dunkel, wie der Künstler bis zu dem Vorwurf gelangte, daß Raffael ihn nicht nur vom Grabmal, sondern auch aus der Kapelle zu verdrängen trachtete. Er bezichtigte den Urbinaten dessen bei Condivi ohne Zweifel! Das hinderte ihn jedoch nicht, ein andermal demselben Condivi mitzuteilen, daß er damals, als Julius ihm die Decke zur Ausmalung übertragen wollte, Raffael vorgeschlagen hätte, um die Aufmerksamkeit von sich abzulenken. Auch diese Bemerkung gibt uns ein Rätsel auf. Im Frühjahr 1508 dachte Michelangelo gewiß nicht an den unbekannten jungen Maler, selbst wenn er in Florenz den Namen gehört hatte. Aber hat er etwa seinerseits im Herbst 1511 in der Sucht, von der Kapelle los und zum Grabmal zurückzukommen, Julius zu sagen gewagt oder wenigstens zu sagen beabsichtigt, daß er nach Fertigstellung der fehlenden Kartons bereit sei, Raffael die Ausführung der Altarwand und der Lünetten zu überlassen? Bei der eifrigen Arbeit für die Decke unmittelbar nach den Audienzen ging er nach einem Briefe, der freilich nur mutmaßlich in den Oktober 1511 gehört, von der Annahme aus, daß er im Dezember in Rom fertig sein werde und nach Florenz kommen könne, um den Landkauf selbst zu betreiben. Bis zu diesem schon nahen Zeitpunkt konnte er nur mit den Kartons, nicht mit der Malerei zum Ziele

gelangen. Zeitlebens war der Meister gegen seine herrlichsten Werke, sobald er die Freude an ihnen und die innere Beziehung zu ihnen einbüßte, von einer grausamen Gleichgültigkeit und selbst Mißachtung. Wie immer es sich jedoch hiermit verhalten haben mag, der Papst hielt Michelangelo bei der Arbeit für die Decke bis zum Schlusse fest. Dem Künstler hafteten späterhin wohl auch noch einige Anekdoten aus des Papstes Verkehr mit ihm im Gedächtnisse. Condivi hat sie am Schlusse seines Berichtes über die Kapelle zusammengestellt. Sie zeigen Julius durchweg drängend und treibend. Behält man im Auge, daß alle bisher nachgeprüften Erinnerungen Michelangelos an die Arbeitszeit in der Kapelle mit den mutmaßlichen Vorgängen des Herbstes 1511 zusammenhingen und daß keine von ihnen weiter zurückreicht, so sind auch diese Anekdoten fast ohne Zweifel auf die Monate nach den Audienzen zu bestimmen. Was der Künstler da von dem dräuenden, mit dem Fortschritt des Gemäldes unzufriedenen Papste und von seiner eigenen Heftigkeit gegen ihn erzählte, würde sich zu dem Schaffensprozeß des großen Werkes in den Jahren 1508—10 seltsam reimen; für die Zeit nach dem Herbste 1511 eröffnet es uns dagegen einen Einblick in die in der Tat peinlichen und aufregenden „Meinungsverschiedenheiten", die zwischen Julius und dem Meister entstanden waren. Mühsam genug setzte Julius seinen Willen durch. Der Druck, den er auf den Künstler ausübte, lastete auf diesem noch Ende 1523, als er durch Zufall einmal auf das letzte Jahr seiner Tätigkeit in der Kapelle zu sprechen kam. Er scheint sich 1511 auf 1512 am meisten mit den Lünetten zu schaffen gemacht zu haben; auch ihre Komposition läßt es vermuten. Sie waren erst auf seinen Wunsch in die Arbeit einbezogen worden, und nun kam es ihm vor, als wenn durch diese äußerliche Ausdehnung seines Arbeitsfeldes der wesentliche Unterschied des zweiten Planes vom ersten begründet worden sei. Er entwarf Ende 1523 den Brief zweimal, worin er das behauptete, und wie sehr die eine Form von der anderen auch abweicht, die Erinnerung an die Lünetten und seine Mühe mit ihnen kehrt in beiden Vorlagen wieder. Der Brief aber handelte wie jener Bericht des Jahres 1542, der Raffael der Mißgunst anklagte, nicht von der Kapelle, sondern von den Ursachen, warum das Grabmal nicht ausgeführt worden war und nicht ausgeführt werden konnte!

Ende Januar 1512 zerschlug sich der Ankauf des Hauses und der Bildhauerwerkstatt. Michelangelo bestellte auch die Gehilfen für die Marmorarbeiten wieder ab. Er meinte jetzt, daß er des Werkes in der Kapelle Ostern ledig sein könnte. Aber er tat nicht viel dafür und klagte nur aufs neue über Unlust zur Arbeit. Die Angelegenheiten der Familie beschäftigten ihn mehr als je. Seine Brüder drängten ihn, ein altes Versprechen wahr zu machen und ihnen ein Geschäft einzurichten. Er dagegen wollte sein Geld vorerst für den Landerwerb angewandt wissen. Doch wechselten die Konjunkturen durch die Wechselfälle des Krieges beständig, auch fürchtete er immer mehr, daß die Seinen sich verkaufen würden. Ende Mai ward der Kauf endlich getätigt. „Ich danke Gott, daß diese Sorge von mir genommen ist,“ schrieb der Künstler auf die Nachricht davon. „Jetzt bleibt mir nur noch eine Sorge: den Brüdern ein Geschäft einzurichten. Ich denke an nichts anderes Tag und Nacht. Dann kommt mir vor, habe ich dem genug getan, wozu ich verpflichtet bin. Wenn ich noch länger am Leben bleibe, wünsche ich in Frieden zu leben.“ Bald übermannte ihn die Freude, die er über das durch den Grundbesitz hergestellte Ansehen seiner lange verarmten Familie in der Heimat empfand. Er bedang sich, wenn eine Nachricht Condivis zutrifft, einen kurzen Urlaub bei dem Papste aus und verlebte den Johannistag daheim.

Während der Wochen des Gutskaufes erwähnt Michelangelo Fortschritte seiner Malerei in der Kapelle nicht, er spricht auch nicht von Anstrengung und Zeitmangel. So hat er in ihnen vermutlich nur langsam weitergearbeitet. Schon seit Beginn des Frühjahrs rechnete er, daß es Sommer, wenn nicht Herbst werden würde, ehe er die letzte Hand an das Werk legte. Eine genauere Untersuchung der Fresken an Ort und Stelle aus nächster Nähe könnte uns allein über die Ausführung des dritten Teils des großen Werkes Genaueres sagen, da sich aus den Briefen nicht das geringste ablesen läßt. Bis dahin sind wir für sie mehr noch als für die Ausführung des ersten Teils auf Vermutungen angewiesen. Es scheint, daß der Künstler im Sommer und Herbst 1511 die Kartons für die sämtlichen fehlenden Gemälde vorbereitete und die Gemälde dann nacheinander vom April oder Mai bis zum September, spätestens Anfang Oktober 1512 malte, die Lünetten zuerst, dann die Altarwand. Im

Juli 1512 packte ihn noch einmal die Furia. Mit äußerster Hingabe, in wildester Erregung, aber auch mit immer größerer Eile schuf er von da an bis zum letzten Pinselstriche Bild um Bild.

* * *

Sechs der Fensterbekrönungen an den Längswänden der Kapelle tragen die Züge gleichzeitiger und gleichmäßig langsamer Ausführung. Auf ihre Tafeln sind die Namen Ezechias-Manasse-Amon, Osias-Joatham-Achaz, Asa-Josaphat-Joram, Roboam-Abias, Jesse-David-Salomon und Salmon-Booz-Obeth geschrieben. Die Bilder sind mit großartiger, ungesuchter Einfachheit gemalt, Frucht der vollkommenen Herrschaft über Zeichnung und Farbe, die sich Michelangelo durch die Ausführung der Mittelfelder erworben hatte. Erst liebevolle Versenkung in ihre Erscheinung zeigt, wie kompliziert oft ihre Motivierung ist und wie schwierig der Geistes- und Seelenzustand ihrer Menschen in deren Ausdruck widerzuspiegeln war. Auf jeder Lünette stellte Michelangelo, wie er es schon im Entwurfe vorgesehen hatte, eine in der Vorhölle weilende Familie dar, den Mann zur einen, die Frau mit den Kindern zur andern Seite. Von einem Bilde abgesehen, kümmern sich Mann und Frau nicht um einander, sie wenden sich den Rücken zu. Auch in die Stichkappen komponierte der Künstler je eine Familie, aber hier vereinigte er ihre Mitglieder zur geschlossenen Gruppe, doch so, daß in dem Maße, als die Bewegung auf den Bildern darüber in den Propheten stürmischer und in den Sibyllen konzentrierter wird, das Weib als Stimmungsträger die Komposition mehr und mehr beherrscht. In den Stichkappen wie in den Lünetten ist das Leben der in sie Verbannten ohne höheren Gehalt, das Dasein um die Menschen her lichtlos und traurig. Einzelfigur sitzt neben Einzelfigur. Die Frauen widmen sich zumeist den Kindern, mitunter einer Handarbeit. Einige ruhen versonnen. Alle sind sie groß und wohlgebaut, voll Würde und Weh. Wie Frauen zu leiden und Leid zu tragen verstehen, bringen sie in ergreifenden Nuancen zum Ausdruck. Im Gegensatz dazu stellt jeder der Männer einen besonderen Typus männlich tätigen Lebens vor. Sie denken, warten oder beschäftigen sich geistig, gereifte, kräftige Individualitäten,

wenngleich auch sie gemessen und still sind. Je häufiger man in ruhigen Stunden zu diesem „vornehm ernsten Volke" zurückkehrt, desto mehr nimmt es uns gefangen. Anfangs meinen wir immer wieder, von Dante oder der Antike geführt, die eine oder andere Figur historisch charakterisieren zu können. Am meisten fordert das junge Paar zwischen Ezechiel und der Persica zu solcher Bestimmung heraus; doch tut es auch der Dichter, den ein Götterbote, wie den Vergil in der „Göttlichen Komödie", abzurufen scheint, der Araber zwischen der Libyca und Daniel und der emsig schreibende, hagere Alte mit dem Kropfe. Unterhalb des Jeremias schickt sich ein Greis, der wie eine Rübezahlerscheinung wirkt, eben zum Aufbruch und Wandern an, und dabei blickt ihm aus dem Knopfe seines Stabes ein seltsam geformter Kopf, gleichsam ein Widerspiel seines eigenen, entgegen, von dem man nicht weiß, ob er Gespenst oder Schnitzwerk ist. Es mag antiquarischer Belesenheit wohl noch gelingen, auch hierfür diese oder jene Inspirationsquelle des Künstlers nachzuweisen. Wesentlich, um die Lünetten zu werten, ist die Kenntnis nicht. Denn was ihren Darstellungen den fesselnden Reiz gibt, ist vielmehr, wie Michelangelo wiederzugeben vermochte, daß in den Lünetten und Stichkappen Wesen wohnen, die einstmals große lebensvolle Menschen waren und nur noch Schatten sind. Sie waren geschichtliche Individualitäten, sie sind es nicht mehr. Das mächtige Leben, das uns zu ihnen hinzieht, ist nur noch Abglanz, Nachleuchten vergangenen Seins. Das macht diese Bilder so bedeutend und zugleich so leer. Aus dem Reich des Todes reden sie zu uns mit hörbarer, aber hohler Stimme.

Im Juli 1512 antwortete Michelangelo seinem Bruder, der vielleicht durch des Künstlers Besuch im Juni ermutigt worden war und ihm also wieder einmal wegen des einzurichtenden Geschäftes geschrieben hatte: „Ich habe keine Zeit, Dir zu antworten; denn es ist Nacht, und hätte ich auch die Zeit, so könnte ich Dir doch nichts Sicheres antworten, bis ich hier das Ende meiner Tätigkeit absehe. Ich werde im September in Florenz sein und soviel für Euch tun als ich kann, wie ich es auch bisher getan habe. Ich strenge mich mehr an, als je ein Mensch es tat, ich fühle mich schlecht und tue es, obwohl ich mich schlecht fühle, und mit sehr großer Ermüdung: und doch habe ich

Ausdauer, bis ich zu dem gewünschten Ziele komme. So könnt auch Ihr Euch wohl zwei Monate gedulden, da es Euch zehntausendmal besser geht als mir." Vier Wochen darauf erwiderte er dem Bruder auf eine Anfrage, wann er nun komme, daß er nicht zurückkehren könne, solange er nicht fertig sei. Er werde noch den ganzen September gebrauchen, aber die Arbeit sei so groß, daß sie ihn auch noch vierzehn Tage länger beanspruchen möge. „Genug, vor Allerheiligen werde ich auf jeden Fall dort sein, wenn ich inzwischen nicht sterbe. Ich eile mich über meine Kräfte, weil es mir ist, als wäre ich schon tausend Jahre dort (an der Arbeit)." Gegen den 1. September erfuhr er, daß sich die Medici mit Hilfe spanischer Truppen seiner Heimat wieder bemächtigten, aus der sie seit zwanzig Jahren vertrieben waren. Greueltaten wurden berichtet, die sie sich bei Prato zuschulden kommen ließen. Michelangelo entlockte das Gerede heftige Worte des Tadels. Stärker erregte ihn die mit den Kriegswirren verbundene Gefährdung des Besitzes und wohl gar des Lebens der Seinen. Er mühte sich aufs äußerste ab, um in der Kapelle zum Schlusse zu kommen. Er wollte der Arbeit auch nicht mehr zwei Wochen Spielraum bis zur Vollendung lassen, sondern sich so rasch wie möglich von ihr befreien. „Man muß sich gedulden," schrieb er auf die Nachrichten über die Medici an seinen Vater im letzten Drittel des September, „und sich Gott anempfehlen und von den Fehlern sich reinigen; diese Widerwärtigkeiten kommen von nichts anderem und am meisten vom Hochmut und von der Undankbarkeit: nie begegnete ich einem undankbareren und hochmütigeren Volke als den Florentinern. Deshalb ist es wohl begründet, wenn die Gerechtigkeit über sie kommt. Mit den sechzig Dukaten, die Ihr nach Eurem Schreiben habt zahlen müssen, scheint es mir eine unehrbare Sache zu sein, und ich habe mich darüber sehr aufgeregt; dennoch muß man sich gedulden, solange es Gott gefallen wird. Ich werde zwei Zeilen an Giuliano de' Medici schreiben ... Wenn sie nichts helfen, denkt daran zu verkaufen, was wir besitzen, und anderswo hinzugehen, dort zu wohnen. Auch wenn Ihr seht, daß Ihr schlechter behandelt wurdet als andere, weigert die Zahlung und laßt Euch eher nehmen, was Ihr habt, und gebt mir Nachricht. Aber wenn sie anderen, die uns gleich stehen, tun wie Euch, so habt Geduld und hofft auf Gott ... Erhaltet Euer Leben: und

wenn Ihr nicht an den Ehren der Welt teilhaben könnt wie die andern Bürger, so genüge es Euch, daß Ihr Brot habt und gut mit Christus lebet und arm, wie ich es hier tue; ich lebe elend und sorge mich weder um das Leben noch um die Ehre, das heißt um die Welt, und ich lebe unter den größten Mühsalen und mit tausendfachem Argwohn. Und schon habe ich es so getan ungefähr fünfzehn Jahre, daß ich nicht eine Stunde des Glückes hatte, und alles habe ich getan, um Euch zu helfen. Weder habt Ihr es je erkannt, noch geglaubt. Gott verzeihe uns allen. Ich bin bereit, dasselbe nochmals zu tun, dieweil ich lebe, wenn ich es nur kann . . ."

Man wird schwerlich fehlgehen, wenn man sich in diesen letzten Monaten der Arbeit, da Michelangelo noch einmal alle Kräfte anspannte und auch seine Nerven noch einmal in volle Erregung gerieten, die Altarwand, den Schlußteil des großen Werkes, entstanden denkt. Sie erreicht an Genialität der Ausführung wie an Intensität des geistigen Gehalts die Höhe der Schöpfungs- und Prophetenbilder. Aber welch eine Welt innerer Erlebnisse, welch eine Kluft der Weltanschauung und religiösen Stimmung liegt zwischen der Zeit, da er jene schuf und da er nun an diese ging. Ehedem hatte er seine Eingebungen in der weltfernen Einsamkeit der Kapelle ausgestaltet, Zwiesprache mit seinem Gott gehalten und die Welt wie aus Himmelshöhe betrachtet. Inzwischen war seine gläubige Zuversicht enttäuscht, sein naiver kirchlicher Idealismus durch das Pontifikat Julius' II. zerbrochen worden. Er konnte den Blick nicht mehr von dem Schauspiel der Verweltlichung des römischen Hofes wenden und seinen Sinn nicht mehr von den Mängeln und der Entartung der Kirche lösen. Hatte sich beim Beginne seiner Arbeit das lastende Gebälk der Kapellendecke vor seinen Augen emporgehoben, um ihn in reine, lichte Sphären zu entrücken, so hatte es sich jetzt wieder gesenkt, und er mußte, während er die Altarwand malte, immer aufs neue wie gebannt in den Innenraum der Kapelle sehen, als sähe er sie gefüllt von den Kardinälen und dem Papste, den Hofschranzen und den fremden Botschaften. Ebenso oft erschütterte oder ergriff ihn der Gedanke, wie unwert ihres Berufs diese Menschen seien, wie sie Christi Blut verschachern und wie „kein Weg zurückführte zu Heil und Frieden". Er hatte freilich noch im Bewußtsein, welche Aufgabe im Gesamtbild seines

Werkes der Altarwand zugewiesen war. Er hielt nicht nur an den Stoffen fest, die er für sie vorgesehen hatte, sondern er suchte auch ideell die Linien durchzuführen, die bis an sie herangeleitet waren. Aber sie bogen sich ihm unter dem Druck seiner seelischen Stimmung um, folgten nicht der ursprünglichen Richtung und wiesen statt zum sich auflichtenden Morgenhimmel abwärts in die dunkel daliegende Kapelle, statt zum Frieden zum Kampf, statt zur Erlösung zur Verderbnis, statt zur beseligenden Einheit von Kultur und Religion auf den Bruch zwischen Rom und der Menschheit. Von Zorn und Schmerz angestachelt, brach nunmehr auch in Michelangelo der Subjektivismus durch. Die Schranken der kirchlichen Kunst und des christlichen Geistes zerbarsten, in deren Dienst er sich mit seiner Arbeit für die Kapelle begeben hatte. Was den Sinn, was die Größe, was die allgemeine Wirkung der mittelalterlichen und der Renaissancekunst bis dahin ausgemacht hatte, ihr unwillkürliches Miterleben und Mitgestalten des Gottesdienstes der Kirche und ihr künstlerisch unbewußtes, organisches Sicheinordnen in das zeitgenössische Streben und dessen verklärendes Nachempfinden, hörte von nun ab auf. Der Eigenwille und die leidenschaftlich persönliche Denkart des künstlerisch schaffenden Ichs erhielten das Übergewicht. Der entscheidenden Krisis im inneren Leben der Kirche, im Papsttum folgte, wie es bei den engen Beziehungen von Kunst und Religion und bei der Einwirkung Papst Julius' II. auf den größten Künstler christlicher Zeiten kaum anders geschehen konnte, die entscheidende Krisis der mittelalterlich-neuzeitlichen Kunst auf der Stelle.

Das zentrale Bild der Altarwand sollte das Prototyp des auferstehenden Heilands, Jonas, werden. In Stockholm wird ein Blatt aufbewahrt, das mit Zeichnungen nach Skizzen Michelangelos zum Jonas bedeckt ist (Abb. 4 u. 5). Sie gewähren uns einen Einblick darein, wie der Künstler weniger und weniger der Altarwand den typologischen Gehalt zu geben vermochte, der aus dem Propheten von Ninive den Brennpunkt des ganzen Bildwerkes machen sollte. Er blieb sich zwar dessen bewußt, daß er Jonas nicht wie die anderen Propheten lesend oder schreibend oder von Folianten umgeben entwerfen dürfe, daß er ihn jugendlich nackt wie den Adam an der Decke erscheinen lassen müsse. So richtete er ihn auf einer Skizze als den eben vom Fische ans Land Geworfenen,



Phot. Anderson.

Abb. 25. Jonas.

gleich einem unmittelbaren Spiegelbilde des Adam, aus liegender Stellung auf. Sowohl die Beziehung auf den aus dem Grabe auferstehenden Erlöser wie auf den ersten Menschen, dessen Wiedergeburt zu symbolisieren war, wurde durch diesen Versuch deutlich. Auf mehreren anderen Skizzen behandelte er den Propheten nur als Typus Christi. Jonas erhebt sich, wie aus dem

Grabe emporgestiegen, streckt fürbittend die Arme aus, weist Gott auf die Buße tuenden Menschen hin oder scheint sich selbst zum Opfer für sie an zubieten. Dazwischen mischte Michelangelo jedoch auch schon eine dritte Auffassung. Sie zeigt den Künstler am Wendepunkt. Er kam von dem Bemühen ab, seine ursprüngliche Absicht zu gestalten, und näherte sich der schließlich zur Ausführung gelangten Konzeption: Jonas ruft die Bewohner von Ninive auf, die Gnadenfrist Gottes zu nutzen, die er ihnen verkünden soll. Der Künstler suchte nach einer Form für den Propheten, wie jemand ein Wort, das er verloren hat, raten will und immer weiter von ihm abgerät. Zuletzt blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Zuflucht zu dem geschichtlichen Jonas, zu dem Propheten zu nehmen, wie ihn die heilige Schrift schildert. An die Stelle der Liturgie trat die Bibel, an die Stelle des künstlerisch fruchtbaren religiösen Erlebnisses als inspirierendes Element die Historie. Da aber wurde Michelangelo von dem Berichte gepackt, wie widerwillig der Prophet den Bewohnern von Ninive die Aufforderung zur Buße überbrachte und wie er Gott zürnte, als die Kürbisstaude über ihm verdorrte und die Sonne ihn stach. Er machte aus ihm einen Aufgebrachten, der sich gegen Gott in lebhafter Streitrede auflehnt. Freilich fühlte er wohl, wie sehr er ihn als solchen in Widerspruch zu den Bildern der früheren Teile setzte und wie unverständlich Jonas dem Betrachter ward. Seine Charakteristik des Propheten wurde durch solche Überlegung nur verwirrter. Gehäufte Äußerlichkeiten sollten die verlorene Einheit der Idee ersetzen. Er malte ihn zuletzt als ungeschlachten Riesen, der mit seinem Gotte rechtet. Die Kürbisstaude ist hinter ihm, aber nicht verdorrt. Der Fisch, dessen Bauch er entrann, liegt neben ihm auf seinem Sitze. Der Propheten-



Phot. Braun.
Abb. 26. Skizze zum Propheten Jonas.



Abb. 27. Engel bei Ezechiel.

mantel ist zurückgesunken, beinahe nackt reckt Jonas die mächtigen Glieder. Erst die Boten der Gottheit, die hinter ihm erscheinen wie hinter den anderen Propheten, geben seiner Streitrede die Richtung. Michelangelo war, je stärker und glühender die Gefühlsäußerung seiner „Instrumente der Gottheit" wurde, desto weniger mit den Engelknaben des Quattrocento als Zu- und Ableitern der prophetischen Erregung ausgekommen. Schon Ezechiel hat einen halberwachsenen Engel neben einem Putto bei sich. Jeremias wird sogar von einer sinnenden Frauengestalt und einem der Mannesreife nahen Jünglinge begleitet werden. Zu Jonas gesellte der Künstler ein ernstes junges Weib und ein Kind. Das Kind ist herbeigeeilt, um als rechter Bote Gottes wie bei Joel und Jesaias eine Botschaft zu überbringen, hält aber erschrocken und wie abwehrend ein, da es den scheltenden Mann erblickt. Das junge Weib schaut traurig in die Tiefe der Kapelle hinunter, als zähle der Prophet dem Herrn die Sünden derer dort unten auf, damit er ihm beweise, daß es für sie keine Umkehr gebe (Abb. 28 S. 168).

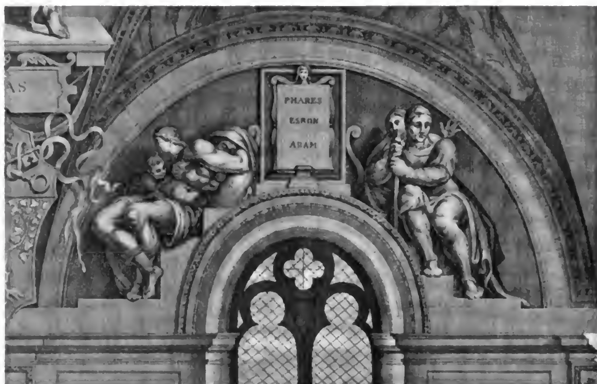
So titanisch Jonas über dem Altare erscheint, so klein erscheint Gott unmittelbar über ihm auf dem letzten der Schöpfungsbilder, das der Künstler noch auszuführen hatte. Nicht nur durch die Maße des Bildrahmens wird diese Wirkung hervorgebracht. Der Gott-Vater, der den Weltmorgen aufdämmern läßt, ist ein schwacher Gott. Er vermag sich kaum durch die Nebelmassen zu arbeiten, die sich um ihn ballen. Mit Anstrengung drückt er sie unter sich, um ihre lichteren Bestandteile zu befreien. Er ist nicht wie der von rasendem Kraftgefühl und Schöpfungsverlangen gepackte Künstler, der die in plumper, schlackiger Umhüllung geschaute Form enthüllt. Seine in gezwungenster Windung gegebene Gestalt wirkt wie verkümmert, sein Profil ist schwer zu erkennen. Von Schöpfergeist und Schöpferwille weht uns kein Hauch aus ihm entgegen.

Die beiden Lünetten unterhalb des Jonas, die dem „Opfer Abrahams" und der „Passahnacht" vorbehalten waren, hat Michelangelo zwanzig Jahre später wieder zerstört. Wir kennen sie nur aus einem Stiche. Die ursprüngliche Inspiration sorgte dafür, daß sie, um denselben Ton wie die übrigen Lünetten halten zu können, keine Historienbilder gleich den Fresken der Decke wurden, sondern ohne Handlung blieben, mehr einen Hinweis auf das Geschehnis als dieses selbst brachten. So zeigt Abraham seinem das Reisigbündel schon tragenden Söhnchen den Berg Moriah in der Ferne, wo das Opfer vollzogen werden soll; und so läßt uns höchstens eine einzelne Gebärde der des Vorüberganges harrenden Juden ahnen, daß Jehovah durch Ägypten zieht, um alle Erstgeburt zu ertöten. An diesem inneren Gleichklang ließ sich Michelangelo aber nicht mehr genügen. Die außerordentliche Schwierigkeit, welche ihm die durch die Lünettenform notwendige Auflösung jedes der beiden Vorgänge in zwei gleichwertige Gruppen bereitete, bewältigte er in dem „Opfer Abrahams" nicht oder suchte er vielleicht nicht einmal mehr zu bewältigen. Er zwängte den Vorgang in die eine Hälfte der Lünette und stellte ihm in der anderen eine Art Frontispiz voran. Dasselbe deutet das Geschlechtsbuch Christi an, worin sich alle die Namen finden, die, mit Abraham beginnend, rings auf den Tafeln der Lünettenreihe stehen. Der Behelf war eben so äußerlich wie unmotiviert. So wenig mehr empfand der Künstler



Abb. 28. Frauenkopf bei Jonas.

die Gesamtheit seiner Bilder an der Decke als aus einer einheitlichen liturgischen Idee entfaltet und als organisches Kunstwerk. Vollkommener entwarf er die Nachbarlünette. „Der Herr aber sprach zu Moses und Aaron im Lande Ägypten: Dieser Monat sei euch der erste der Monate, und von ihm sollt ihr die Monate des Jahres anheben. Redet zu der ganzen Gemeinde Israel und sprechet: Am zehnten Tage dieses Monats nehme sich ein jeglicher Hausvater ein Lamm, je ein Lamm für ein Haus ... Und also sollt ihr's essen: um eure Lenden gegürtet, eure Schuhe an euren Füßen, und einen Stab in eurer Hand." In zwei Gruppen, familienweise erwarten die Juden das Zeichen zum Aufbruch. Durch ihre Vereinigung erst, durch das Nebeneinander des Schlafens und des aufgeregten Wachens wird künstlerisch der Eindruck erzeugt: daß es Nacht um diese Menschen her ist, die Nacht des Vorübergangs. Die Weiber machen sich nach ihrer Art Sorgen und sind von dem Ereignis mehr mitgenommen als die Männer. Das eine fährt eben mit einer erstaunten Gebärde auf, als wenn es den Vorübergang Jehovahs bemerkt oder zu bemerken meint. Das andere sitzt abgestumpft und passiv da in Nachwirkung all der Knechtschaft im Pharaonenlande. Das Kind an seinem Schoße vermag seine Ungeduld kaum zu zügeln. Die Männer nutzen dagegen die letzten Augenblicke, um im Sitzen oder halben Liegen ein wenig auszuruhen. Den einen zeigt uns Michelangelo „den Stab in den Händen", den andern „die Schuhe an den Füßen". Er zahlte so auch auf diesem leben-



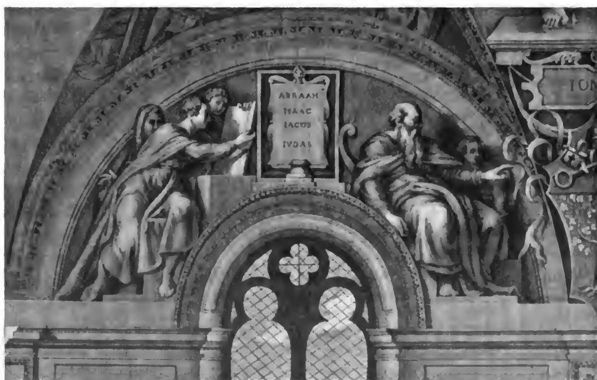


Abb. 29. Altarwand-Lünetten: Opfer Abrahams und Passahnacht.

atmenden Bilde seiner neuen Neigung den Tribut, durch äußerliche Charakteristik seiner in sich so großen und selbstverständlichen Kunst nachzuhelfen.

Die Typologien in den Eckkappen sollten nach dem Entwurfe den Gott zeigen, der sein bußfertiges Volk vor dem Tode bewahrt und der es gegen weltliche Tyrannen schützt, welche für sich Anbetung heischen. Michelangelo erinnerte sich dessen kaum. Durch keine gemeinsame Idee, keine Beziehung verband er die Bilder bei der Ausführung. Für die „Kreuzigung Hamans" verlor er damit die Fähigkeit, eine einheitliche Komposition aus ihr zu gestalten. Er bemerkte den Zug nicht mehr, der dem Kreuzigungsakte als solchem einen ohne Nebenumstände deutlichen Sinn verlieh. Er hatte nur noch die biblische Erzählung von Esther und Mardochai vor sich, worin der Großvezier Ahasvers eine wichtige, jedoch nicht die wesentliche Rolle spielt. Vordem, in den Bildern der Eingangswand hatte die besondere Flächengestaltung der Eckkappen den Künstler angeregt, zwar die zeitliche Einheit des dargestellten Vorgangs zu wahren, aber das zentrale Stimmungsmotiv zu verfeinern und zu spannen, indem er Stimmungsmomente, die jenem entgegengesetzt wirken, in den Seitenfeldern zur Geltung kommen ließ. Diesmal jedoch zerlegte er den Vorgang selbst in zweimal zwei Anekdoten und erzählte nebeneinander die Geschichte Hamans und die Mardochais auf solche Weise, daß sie nur dem Kenner des Buches Esther verständlich werden. Der Akt des sterbenden Haman freilich leuchtet aus der zwiespältigen Komposition in stärkster Lebensfülle hervor. Die Intuition zu ihm kam Michelangelo erst über den Skizzen für das Bild. Anfangs zeichnete er den Großvezier noch als zusammengebrochenen Schächer am Kreuze, äußerlich entsprechend der Erscheinung, in der er auf dem ausgeführten Bilde mit Ahasver und Esther zu Tische sitzt. Diese Auffassung verwarf er jedoch. Trat ihm plötzlich vor die Seele, mit wie persönlicher Erregung Dante im siebzehnten Gesange des Purgatorio das Schicksal des zu Fall Gebrachten schildert? Sie war ihm bei der ursprünglichen Wahl des Stoffes fern. Jetzt lebte sie rasch und ungestüm in ihm auf.

„So machtvoll wirkte hier auf mich das Grauen,
Daß alles Irdische dem Sinn entschwand.
Dann sah ein Kreuz ich vor mir auf sich bauen,
An dem, im stolzen Zorn, sich Haman wand."



Phot. Anderson.

Abb. 30. Hamans Kreuzigung.



Phot. Braun.

Abb. 31. Doppel-Skizze zu Hamans Kreuzigung.

In der geistigen und religiösen Disposition, worin sich Michelangelo befand, nahm er keine Rücksichten der Selbstbeschränkung mehr. Der herben Selbstgerechtigkeit, dem leidenschaftlichen Trotz, auch dem Maßlosen seines Pathos gab er ungescheut Gewalt über seinen Stift und Pinsel. Diese Eigenschaften lagen von jeher in seinem Wesen, waren in den Briefen an seine Familie immer wieder aufgewallt und sind auch schon in der flammenden Psyche der Propheten des Mittelteils der Decke sichtbar. Bislang hatte kirchliche Zucht und traditionelle Kunstübung sie gezügelt. Nun strömte sie der fessellos gewordene Subjektivismus seines Genius mit der Kraft eingedämmt gewesener Wasser aus. Momentan wahrte Michelangelo jedoch noch, wenn er Hamans Erscheinung auch schon ganz unabhängig von dem Gesamtgemälde gestaltete, den allgemeinsten Zug im Schema seiner Komposition: auf einer zweiten Skizze wendet der ans Kreuz Gefesselte den Kopf zu der Gruppe links von ihm, gleichwie auf dem ausgeführten Bilde der zu Füßen des Kreuzes sitzende Mardochai als zweite Hauptfigur in verwandter Weise mit der Gruppe rechts verbunden ist. Aber bald machte sich der Künstler auch von dieser letzten Rücksicht frei. Wie Haman auf dem ausgeführten Fresko sich im Sterben noch aufbäumt und den Kopf zurückwirft, wie die Säfte des Lebens seinen ganzen Körper noch einmal unter dem Antrieb seiner Empörung durchquellen, während die Bande des Todes schon um ihn geschlagen sind, ist er ein unvergeßliches Bild der Auflehnung der natürlichen Selbstsucht im Menschen wider Gott, eine Steigerung noch des Jonas, der da meint, dem Herrn billig bis in den Tod zürnen zu können.

Ein Bild des Zornes und der Strafe weit mehr als der erbarmenden Liebe ist auch das Fresko der „Ehernen Schlange", der Kreuzigung Hamans gegenüber. Es ist im Unterschied von dieser mit jener Meisterschaft komponiert, die alle Raumwiderstände verachtet und sich untertänig macht, um mit Willkür darüber zu schalten. Wo die gewölbte Wandfläche innerhalb des Bildrahmens am meisten vorragt, strebte die Malerei der stärksten Tiefenwirkung des Bildes zu und erreichte sie. Die Masse der Juden hat ein wuchtiger Arm in zwei Gruppen auseinandergedrängt. Zwischen ihnen ist das Kreuz aufgerichtet, woran die Schlange erscheint. Die kleinere Gruppe der Gläubigen

sieht, von Glaubenszuversicht fortgerissen, „mit einmütig, starr auf einen Punkt orientierten Profilen“ auf die Schlange, die sich ihnen entgegenreckt. Der Ernst und die Wucht heerscharenmäßiger Geschlossenheit herrscht in ihr. Es ist ein schweres Ding für den erwachsenen Christen um das Zutrauen auf die Kraft des Glaubens. Sittliche Bereitschaft und ein harter Willensakt gehört dazu. Michelangelo gedachte wieder, wie so oft in der Grübelei über das Leid des Lebens, der glücklichen Kindheit. Ein einzelnes Knäblein streckt seine Händchen im Kinderglauben und Kinderspiel aus der Reihe der Männer und Weiber nach der Schlange aus. Gleichzeitig werfen sich giftige Nattern auf die nicht zu zählende Gruppe der dem Tod Geweihten. Diese taumeln zurück, ohne dem Verderben zu entrinnen. Zum Knäuel ballen sie sich in wahnwitziger Furcht zusammen. „Viele sind berufen, wenige auserwählt.“ Das Motiv des Sintflut-Bildes hatte danach verlangt, hier wieder aufgenommen zu werden. Müßten nicht auch angesichts des Kreuzes die Opfertaten menschlicher Nächstenliebe die Verruchtheit der Schlechten verdecken? Der Künstler aber schlug statt dessen ein erstes Mal die Fuge an, die er fünfundzwanzig Jahre später in derselben Kapelle in dem Riesengemälde des „Jüngsten Gerichts“ entwickeln wird. Auch wird er ihr erst dann ihre einheitliche Wirkung geben. Denn während auf dem Fresko der „Ehernen Schlange“ der Akzent der Komposition schon wie im „Gerichte“ auf der Menge der Verworfenen ruht, ist das den Bildinhalt bestimmende Motiv, die Schlange, im Nachklang des ursprünglichen Zwecks des Fresko, noch den wenigen zugewandt, welche geheilt werden.

Die Bilder der Altarwand geleiten, eins deutlicher als das andere, zu dem qualvollen, nie zum Ziele kommenden Leben und Schaffen des Künstlers in dem nächsten Vierteljahrhundert hinüber. Die heiligen und innigen Melodien des Entwurfs und der früheren Teile des Werks sind verklungen, die wunderbare Geschlossenheit der Komposition ist preisgegeben. Kaum daß Michelangelo noch die unentbehrlichen dekorativen Rücksichten auf die Gesamtwirkung der Decke wahrt; die letzten großen Einzelgestalten, nicht nur der Jonas, sondern auch die noch nach ihm gemalten Gestalten des Jeremias und der Libyca, Hauptglieder der Komposition, sind gar nicht mehr in ihre Nischen komponiert, sondern sitzen davor und sind zum Teil in Verhältnissen gebildet, für welche

die Architektur des Werkes keine Maße hatte. Die Eindrücke stürmen von der Altarwand wie betäubende Orchestermusik auf uns ein. Melodienlos, erstrebt sie laute und eindringliche Tonentfaltung und schwelgt in Dissonanzen. Mit zyklopischer Stärke handhabte Michelangelo hier die Formsprache, welche er sich über der Arbeit an der Decke geschaffen hatte. Er spielte mit ihren Schwierigkeiten ein wildes Riesenspiel.

Welchen Gegenwartsmenschen erschütterte dieses erste Austoben eines subjektivistisch gestimmten Künstlereigenwillens nicht? Wen schlägt nicht dieses erste sich Auswirken formalistischer Absichten, die durch traditionelle und idealistische Einflüsse nicht mehr gehemmt sind, in seinen Bann? Die heutige Vorstellung von der Kunst als bloßer Formkunst, die gleichgültig gegen jeden objektiven Inhalt ist, findet hier ihre früheste und welch eine Verkörperung, und die Risse im Empfinden des modernen Menschen klaffen in der Psyche des Bilderkreises mit erschreckender Wahrhaftigkeit. Aber im Tiefsten ist diese Kunst doch leer, und sie leidet daran; es ist ein Lebensmangel, eine Ohnmacht organischen Wachstums in ihr, die ihr ehedem fremd war und wodurch sie um die Größe und Schönheit der Vollendung, um die Erhöhung aus der virtuosen Einzelleistung zum Allgemeingültigen, aus der subjektiven Erregung zum ewigmenschlichen Gehalt gebracht wird.

Zur vollen Geltung gelangt der Charakter des Werkes Michelangelos an der Altarwand freilich erst dadurch, daß er, als genügte der Raum über dem Altare für die gewollten Wirkungen nicht mehr, die noch der Ausführung harrenden Gewölbefelder und Lünetten in der Nähe in den Bilderkreis einbezog. Er paarte den letzten Propheten und die letzte Sibylle, welche er zu malen hatte, wie alle an den Längswänden vorher und stimmte auch, dem System der ganzen Decke gemäß, ihr Bewegungsmotiv zu dem des ersten Prophetenpaars. Wie Joel und die Delphica unter dem Banne ein und desselben Ereignisses stehen, so zieht auch ein und dasselbe Geschehnis gleichmäßig die Blicke der libyschen Sibylle und des Propheten der Klagelieder auf sich. Erschauert aber das erste Paar durch die Wahrnehmung des nahenden Gottes und wird es weltentrückt, so sehen Jeremias und seine Partnerin in die Kapelle.



Phot. Anderson.

Abb. 32. Jeremias und die Libyca.

Die Libyca sitzt zur Wand hin und wendet sich nur momentan rück- und niederwärts, um mit neugierigem Frauenblick die prächtige Versammlung des römischen Hofs und der römischen Prälatur zu betrachten. Aller Weibesreiz, der dem schönen Weibe eigen ist, enthüllt sich in der einen leichten Wendung, die vielleicht noch flüchtiger ist als das Aufblicken der Delphica. Schon im Begriff, ihren Folianten zum Studium aufzuschlagen, wird die Sibylle über ihm sogleich das Gesumme und Gefunkel vergessen haben.

Den Propheten dagegen versteinerte der Anblick, der sich ihm bot. Er starrt mit der Verzweiflung eines ergrauten Kämpfers, der von Jugend an für Gott erglühte, in die Tiefe, wo sich die Masse in ihrem Prunke, ihrer Leichtlebigkeit und Verweltlichung des Christs im Sakramente unwürdig benimmt. Nicht der Stellvertreter Baruchs ist er, der statt seines Schreibers den Ehrenplatz eingenommen hat, um die Menschen dort drunten auf den Weg der Zucht und der Weisheit zu weisen. Nicht nur eine Fermate schafft er also im Chor seiner Genossen, und nicht nur ein Atemholen ermöglicht er uns, damit wir uns nach dem Erlebnis der von Prophet zu Prophet gewachsenen prophetischen Erregung für den Aufstieg des Todüberwinders sammeln. Sein ruhiges Dasitzen, sein Schweigen ist von einer Art, die kein sich Wiedererheben zuläßt, keinen Jubelausbruch hinterher duldet. Wenn sich das Haar der andern im Sprühen des prophetischen Geistes bewegt, als wenn Feuerzungen aus ihrem Haupte aufloderten, so weht und teilt sich das seine, kurz und wenig gelockt, nur noch wie die letzten Zuckungen verlöschenden Feuers. Wie ein Abgrund ist der Jammer dieses Mannes, der, selber regungslos, mit magnetischer Gewalt alle Gefühle, welche das Werk in uns auslöste, an sich zieht, jeden Blick, der noch über die Decke schweifen will, auf sich lenkt, um ihn in der eigenen Starrheit und Trauer abzustumpfen und niederzuschlagen.

Schwerlich wollte der Meister mit Bedacht den Propheten so malen, wie er jetzt auf uns wirkt. Er suchte zuerst nur für ihn wie für Jonas Anregungen in der heiligen Schrift als Ersatz für die inhaltlos gewordenen der Liturgie. Er fand Jeremias auf den Trümmern Jerusalems. Er zog ihm Reisestiefel an, kleidete ihn in einen Reiseanzug statt in priesterliche Gewänder und

in den Prophetenmantel und hing neben ihn eine Papierrolle, auf die er die hebräischen Anfangsbuchstaben seiner Klagelieder schrieb. Als er dann aber an die Ausführung ging, muß er den Persönlichkeitsgehalt dieser letzten großen Gestalt seines Werkes aus seiner eigenen seelischen Stimmung mit ungeheurer Intensität empfunden haben. Denn freilich hat er auch um die anderen Propheten und Sibyllen her die dekorativen Figuren benutzt, um die seelischen Vorgänge in den zentralen Gliedern seines Gemäldes ab- und überzuleiten. Aber bei Jeremias sind sie nicht sowohl Leiter, als daß man den Eindruck gewinnt, daß in dem Organismus der Decke gleichsam eine tiefe Senkung eingetreten ist, welche die Umgebung des Propheten weithin, Atlanten, Engel, Karyatiden, die Frauen in den Stichkappen und die Menschen in den Lünetten in Mitleidenschaft zog. Es kommt in einem sogar das Gefühl auf, daß die jähe Zornesbewegung des jugendlich ungeschlachten Jonas und die leichte, weiblich anmutige Wendung der Libyca schon im Kontrast zu dem versteinerten Dasitzen des Greises entstanden sind. So gewaltig ist dessen Stimmung, daß Michelangelo zu ihrer unmittelbaren Aufnahme weder Putten, noch selbst halberwachsene Engelgestalten gebrauchen konnte, sondern ein Weib und einen Jüngling zu Hilfe nahm. Er zerstörte dadurch die anfangs so fein durchgeführte, regelmäßige Vermittlung zwischen der Architektur und den höchst verlebendigten Heroen durch das Nebeneinander der Karyatiden und Putten. Denn den Karyatidenpärchen selbst mußte er ihre Kinderformen lassen. Sie stehen wie von der Wucht eines Wirbelsturmes getroffen und auseinandergerissen, je ein Kind von vorne gesehen und eines in Rückenansicht. Die Tafel zu Füßen des Prophetensitzes, auf die der Name des Jeremias geschrieben wurde, sinkt schwer auf die Schultern des unter sie gestellten Putto; er muß sie tragen, während seine Kameraden untätig und lässig bleiben durften. Die steinernen Männer in den nahen Reliefs wurden unter dem Drucke, dem der Künstler sie aussetzte, fast lebendig. Die einen versuchen sich am Rande ihrer Gewölbefelder im Gleichgewicht zu halten; die anderen wurden an die Gewölberippen gepreßt und stemmen sich dort dagegen, noch weiter gedrängt zu werden. Der Jüngling und das Weib, die als unmittelbare Begleiter des Propheten erscheinen, sind durch eine in



Phot. Anderson.

Abb. 33. Die Karyatidenpaare und Engelkinder bei Joel als Stimmungsleiter.



Phot. Anderson.

Abb. 34. Die Karyatidenpaare, das Weib und der Jüngling bei Jeremias als Stimmungsleiter.

ähnlicher Richtung sich vollziehende, kreisende Bewegung in Beziehung zueinander gesetzt, wie die Engel bei Joel. Auch gibt das hinter der Schulter des Jeremias stehende Weib seinem Blicke, der sich im Nichts verliert, durch die eigene Sehrichtung erst die Fortsetzung bis in die Tiefe der Kapelle, gleich wie der Lockenkopf hinter Joel mit dem Propheten auf das aus der Pergamentrolle blitzende Licht sieht. Studiert man das Seelenleben der beiden Männer an den noch leisen Reflexen in den Kindern und den Spiegelungen in der Jünglingsseele und in der Weibesteilnahme, so ahnt man wohl, was der Schöpfer beider Bilder während seiner Arbeit im Innersten seines Herzens erlebte.

In der ausgereiften und abgeklärten Eleganz der Formbildung, in dem Schatten von Melancholie, der über den einen von ihnen gleitet, tragen auch die Atlanten über Joel und Jeremias manchen verwandtschaftlichen Zug. In dem Paare, das zu Jeremias gehört, schaut der eine in stärkster Körperbiegung in die Kapelle hinunter, statt wie seine Vorgänger auf ihre Arbeit oder zum Altare. Der andere sitzt mit der Herrlichkeit und in dem ruhigen Fürsichsein einer griechischen Statue auf dem Gesimse. Er bildet nicht nur durch seine blühende Nacktheit und das weiße Strahlen seines jugendlichen Fleisches den äußersten Gegensatz zu dem in Reisekleider gehüllten alternden Manne, sondern auch durch seine Unbefangenheit und seine naturhafte Harmonie zu dem durch sein Leid übersinnlich gewordenen, vergeistigten Greise. Er und sein Nachbar, sowie das Atlantenpaar ihnen gegenüber oberhalb der Libyca waren die letzten vollkommen schönen, unversehrten Blüten michelangelesker Kunst an der Decke.

Noch in die Lünetten, die sonst von all der Bewegung über ihnen nicht berührt werden,. schlug diesmal die furchtbare Welle. Sie trieb in der einen den Rübezahl von seinem Platz empor, als wäre er ein ewiger Jude, der selbst dort, wo alle anderen rasten, die Wanderschaft seines Lebens fortsetzen muß. Sie verwandelte nebenan den jungen Menschen in eine starre Senkrechte, die dem ruhigen Atlanten oberhalb ein Gegengewicht schafft; auf der Verbindungslinie beider sitzt der in sich versunkene Prophet.

Die Stimmung des Künstlers war, als er diese letzten Lünetten malte, auf dem Tiefpunkt der Düsterkeit und weltabgewandter Bitterkeit angelangt.

Er komponierte für sie keine Familiengruppen mehr. Die Kinder verschwanden daraus wie die reifen Männer und die Mütter. Eitles junges Volk malte er, Mädchen, die sich ihr Haar kämmen oder sich in einem Spiegel betrachten, Jünglinge, die blasiert in einem Buche lesen oder, die Hände ineinandergedrückt, stumpf sinnen und gelangweilt dasitzen. Der Ekel vor der Menschheit und ihrem Treiben, der aus seinen Briefen vom September spricht, modulierte auch die letzten Töne des Werkes, das in all seinen Teilen ein Hohes Lied auf die wunderbar geschaffene und wunderbarer wiedergeborene Menschheit hatte werden sollen. In gellende Anklage wider die kirchliche Führung der Menschheit, in harten Hohn auf die Kulturpflege dieser Menschheit, in hoffnungslose Verzweiflung an Religionsgemeinschaft und Gesellschaft klang also sogleich das erste geniale Werk aus, durch das sich der Subjektivismus der modernen Kunst und ihr Streben nach außerordentlichen Formwirkungen in die Entwicklungsgeschichte des Abendlandes einführte. Die Dreiheit des Jonas, der Libyschen Sibylle und des Propheten der Klagelieder erschien dort, wo Michelangelos Entwurf geplant hatte, den Vorläufer des „Menschensohnes", das Symbol religiöser Verklärung der „Humanität" durch Christus über dem Altare emporsteigen zu lassen. Vergeblich hatte sich des Künstlers Fleiß jahrelang bestrebt, die Goldbarren des künstlerischen Schaffens aller christlichen Jahrhunderte zu läutern und in das reinste und glänzendste Metall umzuschmelzen.

„Ich habe die Kapelle beendigt, welche ich ausmalte," schrieb Michelangelo gegen den 1. Oktober 1512 an seinen Vater. „Der Papst ist andauernd von ihr sehr befriedigt. Die anderen Angelegenheiten gelingen mir nicht, wie ich rechnete. Schuld daran sind die Zeiten, die unserer Kunst arg entgegen sind. Ich werde Allerheiligen nicht dorthin kommen, weil ich noch nicht habe, was geschehen muß, damit ich ausrichte, was ich will, und zudem ist es nicht die Zeit dazu. Seht, daß Ihr so redlich lebt, wie Ihr könnt und sorgt Euch um nichts anderes." So waren und blieben des Künstlers Gedanken auf das Grabmal für den Papst gerichtet. Er atmete nach dem letzten Pinselstriche in der Kapelle nur auf, weil das Hindernis, das zwischen ihm und dem Grabmal stand, nunmehr gefallen war. Innere Freude über ihre Beendigung konnte er

nicht empfinden. Späterhin meinte er sich zu erinnern, daß sich auch der Papst von dem ganzen Werke nicht mehr so befriedigt zeigte wie von den im Jahre zuvor geschauten früheren Teilen. Julius habe getadelt, daß der dekorative Charakter der Decke nicht durchgeführt, in der zweiten Hälfte des Werks der Goldauftrag unterlassen sei. Michelangelo erzählte, daß er ihm darauf eine Antwort gegeben habe, die sachlich ungehörig war und sich nur aus persönlicher Bitterkeit erklärt: Diejenigen, welche an der Decke dargestellt seien, so etwa wäre der Sinn seiner Worte gewesen, hätten sich auch nicht mit Gold geschmückt. Hat Michelangelo diesen Stich gegen die Verweltlichung seines Gönners tatsächlich geführt, so wäre die Äußerung ein greifbarer Beleg dafür, daß Michelangelo Julius II. auf dem Wege seines Pontifikats in der letzten Zeit sowenig wie früher, von ein paar Eindrücken im Sommer 1511 abgesehen, mit innerer Teilnahme begleitete. Denn der Papst hatte, während der Künstler seine Arbeit beendigte, seine größten Heldentage durchlebt. Der Krieg der heiligen Liga gegen Frankreich wurde anfangs von seinen Bundesgenossen so matt und treulos geführt, daß er ihm im Winter 1511/12 abermals wenig Erfolg und am Ostertage die blutige Niederlage bei Ravenna durch den fünfundzwanzigjährigen französischen Feldherrn Gaston de Foix brachte. Der Kirchenstaat galt als verloren. Aber Gaston fiel selbst in der Schlacht. Die Venezianer und Schweizer handelten jetzt endlich im Rücken der französischen Truppen. Diese mußten zurück und gingen durch Krankheiten zugrunde. Italien ermannte sich, die von Frankreich vertriebenen Tyrannengeschlechter Norditaliens kehrten heim, Mittel- und Norditalien ward von den Barbaren frei, ein außerordentlicher Rausch der Begeisterung bemächtigte sich der durch Jahrhunderte so unglücklichen Nation. Nun machte auch der Kaiser seinen Frieden mit Julius. Julius war in den Tagen nach der Schlacht bei Ravenna von unerschütterlicher Standhaftigkeit gewesen. Er hatte auch Wort gehalten und das Lateranische Konzil unbekümmert durch die politischen Fehlschläge eröffnet. Nach und nach trafen die nicht italienischen Bischöfe in Rom ein, das Konzil ward nicht nur durch den Willen des Papstes, sondern auch durch seine Zusammensetzung ein ökumenisches. Was Julius von glänzenden Reformtheologen um sich geschart hatte, entfaltete

dort eine rege Tätigkeit. Michelangelo erwähnt die großen Vorgänge in seinen Briefen, soweit sie uns erhalten sind, mit keinem Worte. Als das Konzil eröffnet wurde, beschäftigte ihn der Landkauf. Als der päpstliche Feldzug einen glücklichen Ausgang nahm, beherrschte ihn die Sorge um Besitz und Wohlergehen der Seinigen. Auch im Herbst wußte er nur zu sagen, daß die Zeit seiner Kunst ungünstig sei. So sehr war er die echte Künstlernatur mit ihrer Gleichgültigkeit gegen die wechselnden Ereignisse des Tages. Über Julius' Verhalten hinwiederum gegen ihn zu dieser Zeit berichtet uns Einzelheiten nur das Tagebuch des päpstlichen Zeremonienmeisters Paris de Grassis. Von einer Ergriffenheit des Papstes durch das Werk, wie sie ihn im August des Vorjahres vor den ersten Fresken bemeisterte, ist darin keine Spur. Und wie hatte Julius die Ausführung der Decke mit ganzer Seele erstrebt, wie war sie ihm von allen seinen künstlerischen Unternehmungen am meisten Herzenssache gewesen! „Am Sonntag den 31. Oktober — am Vigiltage von Allerheiligen — gab Julius II. den Gesandten des Herzogs von Parma ein Festmahl; nach dem Mahle ließ er zwei italienische Komödien in italienischer Sprache und einige Eklogen rezitieren. Als es Zeit zur Vesper wurde und sich die Kardinäle allmählich versammelten, legte er sich seiner Gewohnheit nach hin und schlief eine Stunde oder zwei. Aufgewacht kam er endlich zur Vesper, die in der gewöhnlichen Weise in der Kapelle gefeiert wurde, siebzehn Kardinäle waren dabei. Unsere Kapelle war heute zum ersten Male mit ihren vollständig ausgeführten Bildern geöffnet." Dieser dürftige, nüchterne Bericht über den ersten und wohl einzigen Besuch, den der Papst noch dem fertigen Gemälde des Meisters nach Abbruch der Gerüste abstattete, und über die Formlosigkeit der endgültigen Enthüllung der Fresken, bildet den Schlußton in dem düstern Liede von dem Ausgang des Schaffens Michelangelos an dem mächtigsten Werke, das er je mit stolzer Zuversicht und Hingabe unternahm und das je der christlichen Kunst geschenkt werden sollte. Die laffigen Jünglinge und Frauen der letzten Lünetten, das Wort an seinen Vater: „Sucht redlich zu leben, so gut Ihr's könnt, und kümmert Euch sonst um nichts," der Besuch Julius' II. in der Kapelle nach einem üppigen Festmahl, nach der Rezitation zweier Burlesken und einem Nach-

mittagsschlafe, damit endet die Geschichte der Ausmalung der Decke in der Sixtinischen Kapelle.

Wenige Wochen später war der Papst mit seiner Lebenskraft am Ende. Seit der Jahreswende 1512 auf 1513 vermochte er das Krankenzimmer nicht mehr zu verlassen. Während die Römer beim Karneval seine Siege verherrlichten, rüstete der große Mann sich zum Sterben. Er bekannte noch einmal, daß es von je eine teure christliche Pflicht seines Hauses gewesen sei, die Kirchen durch die erhabenen Werke der Kultur zu schmücken, Gott durch die Kunst zu preisen. Am vorletzten Tage seines Lebens ordnete er den musikalischen Dienst in St. Peter. Mit starker Stimme, wie im Konsistorium, ermahnte er die um sein Sterbebett versammelten Kardinäle zur Furcht Gottes, zum Gehorsam gegen seine Vorschriften, zur Wahl eines tüchtigen Nachfolgers. Von sich persönlich aber bekannte er, daß er ein großer Sünder gewesen sei und die Kirche nicht pflichtgetreu regiert habe. Schon seit Anfang Februar betete er zu Gott um ein christliches, nicht plötzliches Ende. In der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1513 entschlief er.

SIEBENTER ABSCHNITT.

VON DER KAPELLE BIS ZUR KUPPEL.

Michelangelo in der Zeit der Medici-Päpste. Drei Jahre vergeblicher Arbeit an dem Julius-Grabmal: die gefesselten Männer und der Moses — Nachwirkungen und Nachklänge der Arbeit in der Kapelle. Vier Jahre des Vorbereitens und Entwerfens der Fassade von San Lorenzo. Die Zeit des völligen Darniederliegens von Michelangelos seelischer und künstlerischer Kraft. Der Entwurf zur Gruft des Medici-Hauses: Beziehung zu den Laudes des heiligen Ambrosius. Mißlingen auch dieses großen Werkes. Unterdessen Untergang der Einheit der Kirche, der Kultur des Humanismus, der Freiheit Italiens. Das „Jüngste Gericht" und Paul III. — der Prozeß der Wiedergeburt des Künstlers von Unfrieden, seelischer Gestörtheit und künstlerischer Ohnmacht seit 1535. Vittoria Colonna. Der Beginn der Reform der Kirche und ihre Vertreter an der Kurie. Ringen des Meisters nach der Liebe Vittoria Colonnas, Ringen Vittoria Colonnas um des Meisters Christentum und Kirchlichkeit. Führung Michelangelos durch Dante. Die volle innere Harmonie — das sich Finden in Christus und in die Kirche. Die Kuppel von St. Peter.
Die Werke Michelangelos und die Kultur der Gegenwart.

ALS Julius II. starb, stand die Tragödie des Mannes, der für ihn die Decke der Sixtinischen Kapelle geschaffen hatte, noch im Anfang. Der überlegene Wille des Rovere-Papstes war nun nicht mehr über Michelangelo, um ihn zu zwingen, große Entwürfe auszuführen. Auf zwanzig Jahre gelangte die Tiara in den Besitz der Söhne des Hauses Medici. Der Künstler war in seiner Jugend von Lorenzo Magnifico, dem Vater Leos X. und dem Oheim Klemens' VII., vielfach gefördert worden. Aber weder Leo noch Klemens konnten, Julius gleich, Michelangelo durch die Kraft ihrer öffentlichen Wirksamkeit und durch persönliche Genialität mit sich fortreißen. Leo X. hielt sich dem Schützling seines Vaters eher fern, als daß er ihn an sich zog. Klemens VII. schwärmte zwar aufrichtig für den Meister und suchte auf alle Weise seine Dienste, mehr

gab auch er ihm nicht. Michelangelo jedoch vermochte eine Gewalt über sich, wie sie der verstorbene Papst ausübte, nicht mehr zu entbehren. Sein Sinn war wohl immer bereit, sich von großer Unternehmung zu großer Unternehmung verlocken zu lassen. Seine Kraft der Erhebung aber und des Aushaltens im Schöpferfluge blieb auf lange hinaus gelähmt. Seltsam erregt und bedrückt zugleich, von Visionen heimgesucht, lebte er weiter.

Die Erben Julius' II. verhielten sich der testamentarischen Verpflichtung durch den Papst getreu. Sie ermöglichten dem Künstler durch einen für ihn vorteilhaften Vertrag, nun endlich mit dem Frühjahr 1513 die Arbeit am Grabmal wieder zu beginnen. Er legte ihr die im Vergleich zum ersten Entwurf christlich gedachten Skizzen aus der letzten Zeit Julius' II. zugrunde und widmete sich der Ausführung über drei Jahre in völliger Abgeschiedenheit. Doch schlug er kaum mehr als die Gestalt des Moses und die zweier gefesselter Männer aus dem Rohen heraus.

Der eine dieser Gefesselten scheint in einem Augenblicke aufgefaßt, da er in Zorn, Haß und Rachedurst mit einem gewaltigen Ruck seine Bande zerreißen will. Sie geben nicht nach. „Man könnte sich Simson so denken, der die Stricke der Philister zerreißt, wie versengte Flachsfäden; aber es ist doch mehr ein blinder Paroxismus der Leidenschaft, als ein Vorsatz selbstgewissen Willens. Man könnte darin auch die titanische Auflehnung gegen höhere Mächte sehen, wie bei jenem Haman, dispettoso e fiero, ja etwas Promotheisches, aber es fehlt die Größe, die Würde des sich ebenbürtig Dünkenden.“ In der andern Figur ist der vergebliche Kampf gegen die Fesseln vorbei, sie ist hinaus über den Streit, in dem äußersten Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, da der Schauer des Abschieds von dieser Welt und der Ankunft in jener über sie gleitet. Die jugendlichen Glieder sinken zusammen. Wie ein leerer, prachtvoller Panzer werden sie von der Seele abgestoßen, die sich emporschwingt.

Der Moses erschüttert uns nicht auf dieselbe Weise wie diese beiden Zeugen höchster Qual. Doch auch er packt uns als ein Nachklang der geistigen Erregungen, worin das Werk an der Decke der Kapelle Michelangelo versetzt hatte. Die Hälfte der Prophetien der Karsamstags-Liturgie ist aus den fünf

Büchern Moses ausgewählt. Dennoch hatte der Künstler es sich versagt, den Propheten, gleich dem „kein Prophet mehr entstanden ist in Israel", in den Organismus seines Deckengemäldes aufzunehmen. Die Historien, in denen Moses persönlich auftritt, schied er aus, weil sie bereits von den Quattrocentisten an den Wänden dargestellt worden waren. Aber auch auf dem Bilde der „Ehernen Schlange" erscheint Moses nicht und ebensowenig in dem Chore der Propheten. Seine Persönlichkeit mag dem Künstler, wenn er sie etwa an die Stelle des Zacharias über die Türe gesetzt hätte, übermächtig gewirkt und die allmähliche Steigerung des Bildeindrucks von der Eingangsseite zum Altare unmöglich gemacht haben. Wie er es vermied, Christus persönlich über dem Altare erscheinen zu lassen, so hielt er auch den herrischen Gesetzgeber des Alten Bundes aus dem Reigen derjenigen fern, die den Gründer des Neuen Bundes erwarten. Jetzt aber nahm er zuerst den Block in Angriff, aus dem er das Standbild des Gewaltigen schaffen wollte. Deutlicher und deutlicher wuchs unter den Schlägen seines Meißels die Figur aus dem Stein. In dem Maße jedoch, als sie sichtbar wurde, erhielt sie eine psychologische Motivierung, als ob sich der Künstler auch für sie an den Prophetien der Karsamstags-Liturgie inspirierte. Die zehnte Prophetie erzählt von Moses, daß er die Juden versammelte, um ihnen sein Testament verlesen zu lassen. Die Statue zeigt ihn, seine Volksgenossen erwartend. Wie er aber wartet, waltet nicht der Friedensgeist des Entwurfes zur Decke über ihm, sondern die Ungeduld und Menschenmißachtung wallt in ihm auf, welche dem Künstler die Motive für den Jonas und Jeremias eingab. Grollend denkt der Greis daran, daß die Juden nach seinem Tode dem Herrn die Treue nicht bewahren und auf falschen Wegen wandeln werden: Novi enim quod post mortem meam inique agetis et declinabitis cito de via quam praecepi vobis et occurrent vobis mala in extremo tempore quando feceritis malum in conspectu domini ut irritetis eum per opera manuum vestrarum. „Ich aber weiß, daß ihr nach meinem Tode unbillig handeln und bald von dem Wege abweichen werdet, den ich euch lehrte, und es werden euch Übel begegnen am Ende der Zeit, wenn ihr das Böse im Angesichte des Herrn treibt, so daß ihr ihn reizet durch das Werk eurer Hände."

Als drei Jahre vergangen waren, gestand sich Michelangelo endlich ein, daß sein Verlangen, zum Grabmal zurückzukehren, eine Selbsttäuschung gewesen war, und daß er von ihm loskommen müsse, weil es ihn künstlerisch nicht mehr zu packen vermochte. Papst Leo ging damals mit dem Plane um, der Lieblingskirche seines Geschlechts in Florenz, San Lorenzo, die noch fehlende Fassade zu geben. Seit Michelangelo das Grabmal entworfen und mit den Hilfsmitteln der Malerei dem schon mit Gemälden bedeckten ersten Stockwerk der Kapelle ein zweites aufgesetzt hatte, beschäftigten ihn architektonische Probleme. Er drängte sich herzu, ward als Bauleiter der Fassade bestellt und siedelte nach Florenz über. Die Erben Julius' II. mochten warten! Michelangelo zählte damals etwa vierzig Jahre, die Zeit für sein reifes Mannesschaffen war gekommen. Aber sie ist nur „angefüllt mit Wüsteneien und Ruinen"; in Tatenlosigkeit und unwürdigem Mühen um Nebensächliches verzehrte er sich. Nun erst, da er wieder einen ganz neuen Entwurf erfinden sollte, und da er sich zugleich an die höchste und systematischste der bildenden Künste gewagt hatte, ward offenbar, welche Zerstörung durch die schwere Krisis, die ihn mitten im Werke an der Decke traf, in seinem Geiste und seinen Kräften angerichtet worden war. Nichts lieferte er in der langen Spanne Zeit von vier Jahren, bis ihm die Medici den Auftrag wieder nahmen.

„Tausend Mittel versucht umsonst die Seele;
Seitdem die alte Straße mir vertreten wurde,
Such' ich vergebens, sie zurückzufinden.
Das Meer und der Berg und das Feuer mit dem Schwerte,
Inmitten ihrer aller lebe ich:
Zum Berge läßt mich nicht, der mir geraubt hat
Meine Denkkraft und genommen all mein Urteil."

Diese Verse stehen auf einem Blatt, das den Künstler aufforderte, in Venedig sein Glück zu suchen. Er war früher einmal aus Florenz vor seinen bitteren und irren Gedanken bis Venedig geflohen. Jetzt hatte er nicht mehr die Kraft dazu: er duckte sich unter der Last seines Schicksals und verzweifelte. „Als gemeiner, armseliger, närrischer Mensch" schrieb er entschuldigende Briefe an die Kurie, welche seinen Freunden wehe taten und die Höflinge zum Lachen brachten. Die Wahnvorstellungen des Argwohns

vor dem Übelwollen aller anderen und vor dem Betrogenwerden um sein Geld nahmen für immer Besitz von ihm. Er fühlte sich alt vor der Zeit und unsagbar einsam.

Im Frühjahr 1520 erkrankte er. Vielleicht bedeutete diese Krankheit, über deren Schwere und Art wir nichts wissen, den Wendepunkt, von dem an sich seine Kräfte allmählich erholten. Er hatte sich schon kurz zuvor wieder an einer bildhauerischen Aufgabe versucht, dem Christus für Santa Maria sopra Minerva. Jetzt regte ihn der Kardinal Giuliano Medici an, eine eben im Bau befindliche Gruft für sein Haus hinter San Lorenzo einheitlich mit Grabmälern auszustatten. Das Problem versprach ihm die innerliche Befreiung von der verfehlten Idee für das Julius-Grabmal. Bei dieser hatte er ins Raumlose hinein phantasiert. Hier war der Raum, der architektonische Rahmen vorhanden und seinem bildnerischen Aufbau damit Halt und Richtung gegeben. Dort hatte er noch in Nacheiferung der Antike unreligiöse, heidnische Kunst geschaffen. In der neuen Grabkapelle wollte er cose divine, „göttliche hohe Dinge" meißeln, woher auch die Inspiration ihm noch kommen mochte.

Die Grabmäler, die Michelangelos Vorgänger und Nebenbuhler in den letzten Jahrzehnten aufgestellt hatten, wollten, eins unverhohlener als das andere, dem Gedanken egoistischen Ruhmbegehrens dienen. Er gedachte hingegen, Leben und Tod eines ganzen Geschlechts — des berühmtesten und einflußreichsten der Renaissance — in das Licht christlicher Betrachtung des irdischen Daseins zu rücken. In der Sixtinischen Kapelle war von ihm die Auferstehung des Heilands gepriesen worden, der das Leben des Menschen, welches ohne ihn ein Sterben und Vergehen ist, mit Ewigkeitsgehalt erfüllte. Dafür hatte er sich an der erhabensten, jährlich nur einmal gefeierten Liturgie der Kirche begeistert. Für das ernste Gedenken an die Männer des Medici-Hauses strömte ihm jetzt die Stimmung aus den Laudes des heiligen Ambrosius zu, die sich täglich im kirchlichen Breviergebet wiederholen. Von ihnen angeregt, faßte er alsbald einen umfassenden Plan für den gleichmäßigen Aufbau von sechs Sarkophagen ins Auge. Die ihm geläufigen Symbolreihen des mittelalterlichen Denkens und der mittelalterlichen Kunst, auch fruchtbare Motive der Antike zog er heran, wie beim Entwurfe der Kapellendecke. Er sammelte seine Ge-

danken darauf, wie sich das Wirken und Ausruhen der Medici, Himmel und Erde zugewandt, unter der Fürbitte der Mutter Gottes, inmitten der Elemente und inmitten des Wechsels der Tagzeiten, vollzog.

Einen Augenblick lang schien ihm seine Schaffensfrische wieder geschenkt zu sein. Aber obwohl er zwölf Jahre an der neuen Arbeit festhielt, vollendete er kaum mehr von ihr als vom Julius-Denkmal. Nur scheiterte er nicht mehr völlig wie beim Fassadenbau. Der Kardinal Giuliano, von Ende 1523 an Papst Klemens VII., redete ihm drein und schränkte den Plan teils aus Geldmangel, teils aus persönlicher Eifersüchtelei ein. Michelangelo selbst bewältigte wohl schon nicht die Durchführung des Entwurfs. Er blieb gesundheitlich all die nächsten Jahre wenig leistungsfähig. Die inneren Nöte wurden, seit er den Tiefpunkt der seelischen Ermattung und Verzweiflung erreicht hatte und wieder aufwärts kam, eher leidenschaftlicher und schmerzhafter als bisher.

„In Knechtschaft, Ekel und Gefahr der Seele,
So meißle ich hier göttlich hohe Dinge,
Abirrend weit von der Idee, nach der ich ringe."

Akzente persönlichen Leids klingen seitdem in seinen Gedichten vor, die auf ein furchtbar zerrissenes, qualvolles Innenleben schließen lassen: in seiner Seele ward alles Kampf und Wunde.

„Unsere Schmerzen, die uns durchdringen, und unser Wehe
Packen uns, wie ein jeder sie zu fühlen vermag;
Wie stark in mir sie toben, Du, o Herr, weißt es."

Um ihn her ging die Welt, in der er aufgewachsen war, in der er wurzelte, unter. Es erfüllte sich das Geschick an ihr, das seit Julius' II. Jahren über sie gekommen war. Noch unter Leo X. hatte das Konzil fruchtlos geendigt. Im selben Jahre hatte der Wittenberger Mönch das moderne Prinzip des Subjektivismus unmittelbar in Lehre und Leben des Christentums hineingetragen und die Einheit der Kirche gesprengt. Kaiser und Papst traten in den Krieg widereinander. 1527 wurde Rom geplündert und der humanistischen Kultur des Abendlandes der Stoß ins Herz gegeben. Auch die Kunst ward seitdem äußerlich und maßlos. Was der Meister die Jüngeren, Vasari als Typus an ihrer Spitze, an seinen Schöpfungen bewundern sah, waren Vor-

züge, über die er keine Genugtuung zu empfinden vermochte. Drei Jahre nach dem Sacco di Roma eroberte Karl V. Florenz, knechtete den Bürgersinn seiner Einwohner und rottete damit das politische Prinzip des bisherigen abendländischen Lebens aus. Er unterwarf die Stadt einem absolutistischen Regiment ohne Größe und Ehre. Um Italiens Freiheit war es geschehen, wie um seine Kultur und Kunst und um die Einheit der Kirche.

Nach 1533 wollte Michelangelo nichts mehr von seinem Werke für die Gruft der Medici hören. Er hat es nie mehr angerührt. Den Papst aber, unter dem das Verderben über Kirche und Welt gekommen war, wandelte zur selben Zeit, am Schlusse seines Pontifikats, das unnatürliche Verlangen an, sich in das Heiligtum der Rovere-Päpste, die Sixtinische Kapelle, einzudrängen. Dachte er an ihrem ewigen Gedächtnisse sich einen Anteil zu sichern, da er sich selber keines zu begründen vermochte? So hatte auch sein Vetter Leo geduldet, daß Raffael ihn auf dem Attila-Fresko in der Camera d'Eliodoro porträtierte, wo Julius II. die Erinnerung an sein letztes Ringen und Wollen verherrlicht wissen wollte. Der Schmuck der Sixtinischen Kapelle war längst vollendet. Die Decke hatte Michelangelo gemalt, rings um die Wände lief die Malerei der Quattrocentisten, und darunter hatte Leo gewebte Teppiche nach Zeichnungen Raffaels anbringen lassen. Nur durch Zerstörung schon ausgeführter Teile war noch Platz für ein Gemälde zu schaffen, das der Ehrsucht Klemens' VII. diente. Der Papst schreckte nicht davor zurück. In schematischem Nachdenken althergebrachter Gedankenreihen befangen, scheint er die Bilder an den Wänden als Typologien der christlichen „Zeit der Gnade" und der mosaischen „Zeit des Gesetzes" gedeutet zu haben, die der Decke aber als Typologien der „Zeit vor dem Gesetze", des Zeitalters der Schöpfung und der Giganten. Daher richtete er an den Künstler das Ansinnen, durch ein die Altarwand füllendes Bild noch die „Zeit des Gerichts" darzustellen, welche die Folge der Zeiten beschließt. Michelangelo war der Inspiration seines großen Werkes schon durch die Stimmung seiner letzten Bilder an der Decke untreu geworden. Sollte er sie jetzt mit eigener Hand ganz vernichten und seinem gewaltigen Gemälde den Sinn und Zusammenhang rauben? Er widersetzte sich nicht, aber er eilte anfangs auch nicht mit der Arbeit.

Im September 1534 starb Klemens VII. Das Konklave erhob einen Farnese an seiner Statt. Paul III. war kein bedeutender Mensch, aber ein Mann, der seit einem Menschenalter nach der päpstlichen Würde strebte und sich immer dafür geschult hatte, sie mit Auszeichnung zu verwalten. Er war persönlich vom Geiste der kirchlichen Reform nicht ergriffen, innerlich vielmehr so gleichgültig wider sie, wie die Medici; aber er wußte, daß die Zukunft ihr gehörte, und so begann er damit, daß er ihre erlesensten Vorkämpfer, Männer wie Contarini, Sadolet, Morone und den Engländer Pole in das Kardinalskolleg aufnahm. So handelte er auch in der Politik mehr auf Grund seiner Beobachtungen als nach seiner persönlichen Neigung. In der Kunstpflege aber schätzte er die Hilfe Michelangelos über alles. Doch war er Menschenkenner genug, um sich einzugestehen, daß der Künstler nicht dilettantisch angeschwärmt werden durfte, wie es die Medici getan hatten, sondern daß man ihn tatkräftig fördern, an der Hand nehmen und leiten müsse. Paul fühlte, daß er nicht der Genius war wie Julius, der mit Sturmesgewalt Michelangelo in Himmelshöhen entrückte; dafür verstand er ihn um so rücksichtsvoller und einsichtiger zu beeinflussen und vor Störungen zu beschützen. Alsbald erneuerte er den Auftrag Klemens' VII. und ließ im Jahre 1535 die Gerüste für das Werk in der Kapelle aufrichten. Zwei Fresken der Quattrocentisten und aus dem Organismus der Deckengemälde selbst die Lünetten der Passahnacht und des Opfers Abrahams wurden von der Altarwand heruntergeschlagen, um Platz für das Riesengemälde zu machen. Paul wachte auch dann über seiner Ausführung, als sich kurz nach Beginn der Arbeit die Zweifel des Künstlers wiederholten, ob er zum Maler geboren sei. Dadurch brachte er dem seit zwei Jahrzehnten hilflosen Genius die erste, notwendigste Hilfe; er stärkte ihn wider sich selbst. Jetzt löste sich, was an furchtbarer Erregung und gärend unreinen Säften innerer Kämpfe in Michelangelo angesammelt war und keinen Abfluß in seinem künstlerischen Schaffen gefunden hatte. In dieser Kapelle hatten seine seelischen Leiden und seine künstlerische Ohnmacht ihren Anfang genommen. Es ist, als wäre in der unveränderten Einsamkeit des ihm so vertrauten Raumes alles wieder lebendig geworden, was hier in den Jahren 1510 bis 1512 in ihm vorgegangen war. Damals hatte ihn die organische Einheit

des Entwurfs, wie wenig er auch dessen Stimmung und religiösen Gehalt noch festhielt, daran gehindert, seinem Zorn wider die Kurie, seinem Ingrimm wider die Menschheit rücksichtslos Gestalt zu verleihen. Was im Jonas nur in Scheltworten aufschrie, was im Haman sich trotzig aufbäumte, was im Jeremias in starre Verzweiflung umschlug, erst jetzt stürmte es in seiner Seele auf, um dem Riesengemälde seinen Geist, seinen Inhalt zu geben. Mit der musikalischen Gewalt einer Fuge rang es sich los. Wer hätte Rom nicht besucht und sich vor diesem Gemälde wie unter einem Wassersturze gefühlt, dessen Gischt niederschüttet und wieder aufspritzt, ohne daß ihr irgend etwas Widerstand zu leisten vermag? Nicht das strahlende Licht des tausendjährigen Reiches zieht hier vor dem Erlöser herauf, den Jahrtausende mit der zartesten Sehnsucht und dem heißesten Verlangen dereinst erwarteten. Der Weltenrichter erscheint in der Höhe. Unter seiner verdammenden Gebärde taumelt die Masse der Menschheit in die Hölle. Durch die Himmel zittert dabei der Ruf der Heiligen und Märtyrer nach Rache für ihr vergossenes Blut, für all den Schimpf, der der Gottheit und den Ihren angetan wurde. Die Engel umbrausen Christus wie Sturmvögel, um seine Leidenswerkzeuge ihm zuzutragen. Gesiebt ist die Zahl derjenigen, die von der Erde wie die verspritzten Tropfen des Wasserfalls zum Himmel emporgetrieben werden, ohne daß sich Gott ihnen zuwendet und ihre Wohnungen ihnen beim Vater im Himmel bereitet sind.

Michelangelo arbeitete sechs Jahre lang an dem Bilde, von 1536 bis 1542. Es entband ihn von schwerer Lähmung an Leib und Seele, es leitete den Prozeß seiner Wiedergeburt von Unfrieden und innerer Zerrissenheit ein. Paul III. brachte ihn dazu, fortan aufs neue dauernd in geordneter Weise tätig zu sein. Er beredete ihn zur Ausführung der Fresken der Paulinischen Kapelle. Er sorgte dafür, daß der Druck des unfertigen und nie zu vollendenden Julius-Denkmals von ihm genommen und die Statue des Moses nebst zwei allegorischen Gestalten zur Erinnerung an seinen großen Vorgänger in dessen Titularkirche St. Peter in vinculis aufgestellt wurde. Er verschaffte dem Meister endlich auch die Genugtuung, sich als Architekt bewähren zu können. In denselben Jahren begann der Wiederaufbau und die sittliche Erneuerung des kirchlichen Wesens. Die zerstörenden Stürme, die

über Kirche und Kultur dahingegangen waren, beruhigten sich. Hatte Michelangelo jahrzehntelang danach gelechzt, Menschen zu finden, denen er sich in Herzensfreundschaft und Liebe ergeben konnte, so fand er sie jetzt im Kreise der Kirchenreformer glücklicher und bedeutender, als er je hatte hoffen dürfen.

Schon von Anfang seines abermaligen römischen Aufenthaltes an war er mit dem römischen Adligen Tommaso Cavalieri befreundet. Michelangelo bewunderte so sehr dessen jugendliche Schönheit, wie er seinen edeln Geist rühmte. Cavalieri genoß die überschwengliche Auszeichnung durch den Künstler mit feinem Takt und voller Ernst und Dankbarkeit. 1536 vermittelte er ihm, wie es scheint, die persönliche Bekanntschaft Vittoria Colonnas. Die vornehme Frau, Witwe des Marchese Pescara, war eine begabte Dichterin und von reifer, abgeklärter Bildung. Sie erlebte damals mit ihren zur Kardinalswürde erhobenen Freunden Contarini, Morone und Sadolet die ersten aussichtsreichen Tage der innerkirchlichen Reformbestrebungen mit ihren Erquickungen und süßen Hoffnungen. Diese Männer durften dem Gedanken, die Kirche zu erneuern, damals den wahren Geist Christi und der katholischen Lebensauffassung einhauchen. Ströme neuen Lebens flossen von ihrer Humanität, ihrem Friedensgeiste, ihrer heiligen Innerlichkeit durch die an Haupt und Gliedern kranke Kirche. Sie ermöglichten erst, daß ein erfolgreiches Konzil nach Trient berufen werden konnte und die Aufgaben leistete, für die das Konzil im Lateran nicht genügt hatte. Auch der seelsorgerischen Tätigkeit des Jesuitenordens, der eben begründet wurde, bereiteten sie den Boden. Vasari hat später in der Cancellaria diese miteinander arbeitenden Männer als Gruppe gemalt und mit ihnen Michelangelo. In den dreißiger Jahren gehörte Michelangelo noch nicht zu ihnen. Er näherte sich Vittoria Colonna nicht um ihrer kirchlichen Ideen willen. Vielmehr riß ihn eine heiße Liebe zu ihr hin, die in ihm, dem Sechzigjährigen, erwachte, ungestüm, verlangend wie die eines Jünglings. Lange konnte er sich nicht darein finden, daß sie sein Werben nicht erhörte, sondern sich mühte, seine Sinne über das Irdische hinaus in den Hafen der Ruhe Gottes zu lenken. Nur nach und nach ward er sich bewußt, daß sie ihm mehr noch gab, als er von ihr begehrte.

„Den Weg zeig meinem Tritte mit heil'ger Feder du!
Sag', sind die Reinen
Gott lieber als die Sünder, die da weinen?"

Er zerknirschte sich im Gedanken seines Trotzes gegen Christus, seines Hochmuts, seines ruhelosen Lebens, durch das er vor Christus flüchtete. In Hunderten von Liedern strömte er sein Leid, seine Sehnsucht nach Frieden, seine Selbstanklage aus. An Vittoria richteten sie sich mittel- oder unmittelbar alle. Rührend klagt er ihr, wie ihre Schönheit, ihre Herrlichkeit sich immer wieder zwischen ihn und den Himmel stelle. 1547 stirbt sie. Verklärten Leibes, beseitigt sie das letzte Hindernis für seinen inneren Frieden, für seine Ruhe in Christus und in der Kirche. Der Zwiespalt verschwand, der sich zwischen seiner einfachen christlichen Religiosität und der Weltlichkeit der Hierarchie, zwischen der Entsagung des apostolischen Geistes und dem Schwung der weltumfassenden katholischen Kulturbestrebungen und Kulturideen an der Schwelle seines Mannesalters vor ihm geöffnet und ihn um die Leistungen seiner kräftigsten Jahre gebracht hatte. Er hatte in seiner gefühlsmäßigen Künstlereinfalt eines Tages empfinden müssen, wie sehr dem riesenhaften spekulativen Streben seiner Zeit nach einer absoluten Synthese von christlicher Religion und abendländischer Kultur der religiös-kirchliche Gehalt fehlte, auf den es pochte. Seitdem hatte er jedoch allmählich angefangen, auch die geistig-menschliche Seite seines Genius bewußter als in der Jugend zu entwickeln und zu vertiefen. Dante wurde ihm dabei der treueste Führer. Auf dem Jüngsten Gericht richtet sich links unten seine Gestalt bedeutungsvoll empor. Aber er sieht auf dem Bilde nur Lärm und Verwüstung, wohin er auch schaut, und nichts von jenem seligen Sichauflösen der Menschheit im Glauben und in der Gemeinschaft der Kirche, zu dem sein eigner Lebensweg ihn führte, nichts von jenem sich ewig drehenden Rade der Liebe, „das um mein Wünschen schwang und all mein Wollen". Sein Geist war nicht in diesem Bilde. Je mehr jedoch die seelischen und körperlichen Kräfte Michelangelos während des Papsttums Pauls III. wieder hergestellt wurden, desto mehr rang sich der Künstler in Durchbildung seines Charakters und seiner Überzeugungen zu Dantes geklärtem und gefestigt kirchlichem Christentume durch. Vittoria

Colonnas edles Frauenherz und die frische Blüte des kirchlichen katholischen Lebens um ihn her ebnete ihm die Bahn. Er fand nach und nach das Gleichmaß wieder, das Entzücken, die Harmonie, die er passiv als Instrument der Gottheit ehedem einmal in dem Schaffensrausch des Frühjahrs 1508 wie im Traum durchkostet hatte. Der Sieg über sich selbst, die bewußte Einordnung in die Gemeinschaft der Christenheit, die erfolgreiche Wiederhingabe seiner künstlerischen Meisterschaft an den freien Dienst der Kirche und Gesamtkultur, — das ist der letzte Akt jener großen Epopöe christlichen Lebens und Schaffens, die Michelangelos Dasein bedeutet und deren Anfänge der besondere Gegenstand unserer Studie waren. Dem Entwurfe und der Ausführung der Decke war seit ihren letzten Bildern die Zeit des Irrens, des Zerrissenseins und der künstlerischen Ohnmacht gefolgt; sie fand ihren lauten Ausdruck in dem Zornesschrei des „Jüngsten Gerichts". Nun vollendete sich sein Dasein mit dem Sichfinden in Christus und in die Kirche, in die Kirche und in Christus. Der greise Künstler fühlte das Bedürfnis, auch dieser letzten Stufe inneren Werdens die Weihe eines außerordentlichen Kunstwerkes zu geben. Vor fast einem halben Jahrhundert war er aus Rom geflohen, als Julius II. sich anschickte, den Grundstein zu Bramantes St. Peter zu legen: Bramante hatte damals Michelangelo verscheucht, die Mauern von St. Peter waren emporgewachsen. Im Todesjahre der Vittoria Colonna übernahm Michelangelo die Bauleitung an dem Werke des längst Verstorbenen und wölbte darüber, allein aus Liebe zu Gott, ohne Entgelt, dem heiligen Peter zu Ehren, jene Kuppel, welche wohl für alle Zeit das Symbol des kunst- und kulturverklärten, himmelanschwebenden gläubigen Schaffens bleiben wird. Sie war und ist der harmonische Ausklang eines arbeits- und kampfesreichen Lebens ohnegleichen, der über der weihevollen Sieben Hügel-Stadt in den reinen blauen Lüften der Morgen- und Abendstunden verzittert, als ergriffe ihn

.... die Liebe,
Die da die Sonne rollt und alle Sterne.

* * *

Die meisten von denen, die den unvergeßlichen Anblick genießen, empfinden nur noch seine ästhetische Wirkung. Der katholisch christliche

Geist ist nicht mehr in ihnen lebendig, aus dessen Fülle und Irrungen nicht bloß die wunderbare Kuppel als letztes vollkommenes Ergebnis, sondern ebenso die stummen Statuen der Medici-Gruft entstanden sind, über denen es wie ein Schleier liegt und die nicht betrachtet, nicht gedeutet werden wollen. Lebendig ist in ihnen der Geist nicht mehr, an dem auch die gewaltige Geste des verdammenden Christus des Jüngsten Gerichts, der heilige Zorn des Moses wie die Symphonie des einzig großen Gemäldes an der Decke der Sixtinischen Kapelle sich inspirierte. Die innere Einheit, die einst die Völker und insbesondere ihre Gebildeten im ganzen Abendlande verband, ist gesprengt worden, während jene Werke noch entstanden. Wir spüren wohl noch dumpf und erschreckend die geistige Gewalt, die ihnen innewohnt. Sonnen unserer Kultur- und Religionsentwicklung, wozu sie bestimmt waren, sind sie nicht geworden. Ein melancholischer Glanz umschwebt und durchwebt die Kapelle, die Gruft und die Kuppel. Jenseitsstimmung geht von ihnen aus. Sie erfüllt uns zugleich mit Gedanken des Todes und Ahnungen ewigen Lebens.

Anmerkungen und Exkurse

ANMERKUNGEN.

ERSTER ABSCHNITT.

Zu S. 2 Z. 21: Justi, Michelangelo, Leipzig 1900, 207—209; dazu Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, München 1906, 134.

Zu S. 3 Z. 5: Justi schiebt auf die Autorität Vasaris hin den Einfall Sangallo zu, 211, dazu 213. Vasari stützt sich auf Sangallos Sohn, in dessen Mitteilungen der Vater stereotyp als Urheber alles Guten für Michelangelo wiederkehrt. Er erhielt dazu seine Nachrichten erst, als Michelangelo sich mit den Sangallo überworfen hatte und in den Beschwerden über sie auch seinen alten Gönner nicht mehr schonte (Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance II, Berlin 1903, 218—220, Justi 212). Danach ist Vasari als Quelle für diese Dinge mit großer Vorsicht anzunehmen. Vgl. auch meinen quellenkritischen Aufsatz: Michelangelo und Bramante im Frühjahr 1506, in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1906, 18. August, Nr. 190, S. 323 f.

Zu S. 3 Z. 9 vgl. Justi 216.

Zu S. 3 Z. 14: Justi 213 ff.; Steinmann behandelt das Grabmal II, 142 f.

Zu S. 3 Z. 17 ff.: Justi 211, 217 f., 223 und 230. Der Deutung des Grabmals durch Justi auf Julius' Wesen und Absichten, 220 f., kann ich mich nicht anschließen.

Zu S. 3 Z. 23: Justi 229. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Michelangelo zuerst den Paulus plante. Paulus ist weit mehr als der Moses durch den Aufbau des Ganzen gegeben. Vielleicht gehört der Moses erst dem Entwurfe aus den Jahren 1511/13 an. Steinmanns Einwand, II, 142, gegen die Datierung der Skizze, die ihn zuerst aufweist, auf diese späte Zeit scheint ohne Beweiskraft.

Zu S. 3 Z. 27 ff.: Vasari VII, 163: Das Grabmal passava ogni antica ed imperiale sepoltura.

Zu S. 4 Z. 6 und 28: Vasari VII, 163: Onde, cresciuto lo animo a papa, fu cagione che si risolvè a mettere mano a rifare di nuovo la chiesa di San Piero . . .

Zu S. 4 Z. 17 ff.: Übersetzung Thodes I, 254 f., nach dem Texte Condivis.

Zu S. 5 Z. 1 f.: Pastor, Geschichte der Päpste, Freiburg 1899, III, 3. und 4. Auflage, 759—761.

Zu S. 8 Z. 3: Steinmann II, 144.

Zu S. 8 Z. 6: Ähnlich hat offenbar auch Justi 231 empfunden, obwohl die Identifikation des Bramanteschen Plans für St. Peter mit dem heidnischen Grabmalentwurf die Aufmerksamkeit von dem Kern des Problems sofort wieder ablenkt. Klaczko, Jules II, Paris 1898, 20; dazu 15 und 21.

Zu S. 8 Z. 10: Schon die Zeitgenossen hielten Julius für das wahre Zentrum der Bautätigkeit. Sehr naiv kommt das zum Ausdruck in dem Eingang der bei Burckhardt-Holtzinger, Geschichte der Renaissance in Italien, 3. Auflage, Stuttgart 1891, 112 mitgeteilten Anekdote.

Zu S. 8 Z. 17: Über das hiermit anhebende Zerwürfnis Michelangelos und des Papstes vgl. meinen zu S. 3 Z. 5 erwähnten Aufsatz in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung". Seine Aufgabe war wesentlich negativer Natur: er prüfte die Quellen und beseitigte die Anekdoten. Ergänzt und bestätigt wird er in seiner Eigenschaft als rein quellenkritische Studie durch meine sich auf die parallelen Vorgänge der Jahre 1510 und 1511 erstreckende und sie m. W. zum erstenmal mit denen vom Jahre 1506 vergleichende psychologisch kritische Darlegung in Abschnitt VI, S. 139 ff. Beide Untersuchungen liegen dem oben im Text gemachten Versuch zugrunde, den Verlauf der Dinge zutreffend zu rekonstruieren. Die Motive, die dabei in den beteiligten Personen zutage treten, scheinen mir nicht nur quellenmäßiger, sondern auch psychologisch glaubhafter als der angebliche Verzicht Julius' II. auf seine Selbstverherrlichung, der durch den Auftrag zur Erzstatue Ende 1506 widerlegt wird, und glaubhafter auch als die heimlichen Intrigen Bramantes. Ich möchte noch ausdrücklich hierfür auf meine Ausführungen hinweisen, wie logisch der Gedanke der Apostelbilder aus dem Zusammenhang der Wandbilder abgeleitet ist, so daß nichts Gesuchtes ihm anhaftet. — Daß Julius die Idee der zwölf Apostel für die Gewölbezwickel schon 1506 hatte, ist durch Bramantes Bemerkung in dem Briefe Rosellis, 10. Mai 1506, Steinmann II, 695, gesichert. — Die von Steinmann II, 155, ins Feld geführte gehäufte Zahl der Zeugnisse gegen Bramante reduziert sich auf eins, da Vasari und Varchi auf Condivi zurückgehen; siehe dazu auch Steinmann selber II, 163 Anm. 2.

Zu S. 8 Z. 20: Über die quattrocentistischen Fresken in der Kapelle siehe Steinmann I. Gegen seine Auffassung der Bilder wesentlich aus zeitgenössischen Anregungen wandten sich Sauer in der Wissenschaftlichen Beilage Nr. 48 der „Germania" 1901 und in Sauers Wegen wandernd, ihn ergänzend Pastor II (4. Auflage 1904), 706 ff. Aus Sauers und Pastors Darlegungen wird der Gedanke Julius' II., die zwölf Apostel in die Zwickel malen zu lassen, erst verständlich. Doch finde ich ihn gestreift nur bei Justi 12 in Anlehnung an Klaczko 348 f. Michelangelo ging nicht darauf ein (vgl. Abschnitt II, S. 18). In Raffaels Teppichen wurde die Idee des Papstes in etwa dann doch noch, aber nicht in ihrer monumentalen Wirkung ausgeführt.

Zu S. 11 Z. 20: Daß der Papst die Angelegenheit anfangs ohne alle Eile betrieb und seinerseits den Künstler in seiner Arbeit am Grabmal nicht störte, geht hervor 1. aus Rosellis Brief vom 10. Mai 1506, Steinmann II, 695, 2. aus Michelangelos Aufnahme des Angebots der Malerei als eines neuen Angebots Mitte Mai 1506 und 3. auch daraus, daß er im August und September 1510 von der Idee beherrscht ist: seine Flucht Ostern 1506 hätte dem des Grabmals überdrüssig gewordenen Papst erst den Vorwand zur Entziehung des Auftrags gegeben (s. hierüber S. 140).

Zu S. 11 Z. 25: Vgl. Pastor III, 602 f. und 740/43, insbesondere auf die dort zusammengestellte Literatur hin bezüglich der kirchenpolitischen Bedeutung des Feldzugs für Julius; dazu Justi 221.

Zu S. 13 Z. 13: Als „pathologisches Angstgefühl", als „Halluzination" fassen auch Justi 237 und Klaczko 61 f. die Furcht Michelangelos auf.

Zu S. 14 Z. 7: Ich bemerke, daß es sich bei der Darlegung über Michelangelos Gedankengang im Sommer 1506 wie bei allen folgenden verwandter Art um Deduktionen

handelt, die sich nicht Schritt für Schritt durch literarische Quellenkritik sichern und belegen lassen. Es gilt die Aufklärung psychologischer Prozesse, die sich im wesentlichen im Innern Michelangelos vollzogen und daher kaum schriftlich fixiert werden konnten. Tatsachen ihres Verlaufs sind in der Regel nur aus ihren Anfängen und aus der Periode ihres Abschlusses festzustellen. Daß der Künstler gelegentlich das Bedürfnis fühlte, seiner seelischen Bedrängnis während des Prozesses in Versen Luft zu schaffen, und daß ihm die eine oder andere Wendung in seinen Briefen entschlüpfte, die uns einen Einblick in sein Inneres verstattet, muß von uns schon als unerwarteter Vorteil geschätzt werden. Dennoch scheint mir der Versuch gemacht werden zu können, jeden derartigen Prozeß aufzuhellen. Ein doppeltes methodisches Mittel kommt dafür vorzüglich in Frage: man muß einerseits die literarisch feststellbaren Tatsachen aus dem Beginne und Ablauf des einzelnen Prozesses, unter Zuhilfenahme der Werke des Künstlers, einer vergleichenden Analyse unterwerfen, um die Möglichkeiten ihres psychischen Zusammenhanges aufzudecken, und man muss anderseits den Verlauf der Prozesse verwandter Art im Leben des Meisters vergleichen. Um dieses Mittel jedoch fruchtbar zu machen, müssen gewisse feste Gesichtspunkte gewonnen werden, von denen aus sie erfolgen können. Sie sind durch eindringende Analyse teils der Psyche und der künstlerischen Eigenart Michelangelos, teils der auf den Künstler zur Einwirkung gelangten Zeittendenzen zu erschließen. Gelingt es darüber Übereinstimmung zu schaffen und dann das Beobachtungsfeld für die psychologischen Zusammenhänge der Werke möglichst über Michelangelos ganzes Leben auszudehnen, so werden sich meines Erachtens die uns erhalten gebliebenen Belege literarischen Charakters als genügend erweisen, etwa wie bei einer Wanderung über ein Schneefeld hier und da über den Schnee emporragende Pfähle uns verbürgen, daß wir nicht aus der rechten Richtung gekommen sind. Nicht stark genug kann aber betont werden, daß Ergebnisse bei solcher Methode stets nur aus einer Summe von Beobachtungen gewonnen werden können und ihnen gegenüber Einzelheiten, die ihnen anscheinend widersprechen, erst dann eine Beweiskraft zuerkannt werden darf, wenn sie auf ihren wahren Sinn und ihre Bedeutung hin an allen übrigen Beobachtungen gemessen worden sind, die für das Ergebnis benutzt und geprüft wurden.

Zu S. 14 Z. 10: Über Michelangelos Religiosität treffende, aber vereinzelte Bemerkungen bei Justi 68 und Klaczko 92/94. Ablehnen muß ich, was Steinmann II (wiederholt) und Thode II, 293—320, Grundsätzliches über sie sagen. Die Abhängigkeit von Savonarola wird von beiden teils übertrieben, teils an falscher Stelle gesucht: meist handelt es sich um katholisches Gemeingut, wo sie sich über die Übereinstimmung Savonarolas und Michelangelos verwundern.

Zu S. 14 Z. 26: Das Nähere aus Condivi bei Thode I, 252 f.

Zu S. 15 Z. 8: Der Bericht, daß Michelangelo zum Sultan gehen wollte, findet sich erst bei Condivi ed. Frey 76, in der „Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris" II, Berlin 1887. Er ist also, wie alle späteren Aussagen Michelangelos über die mit der Kapelle zusammenhängenden Vorgänge, mit Vorbehalt aufzunehmen. Doch hat er erhebliche Wahrscheinlichkeitsgründe für sich. Über die methodischen Grundsätze für die Benutzung der Aussagen Michelangelos äußere ich mich in Abschnitt VI, S. 153.

Zu S. 15 Z. 11: Justi 256.

Zu S. 15 Z. 18: Übersetzt von Sofie Hasenklever: Sämtliche Gedichte Michelangelos, Leipzig 1875, 155. Andere Übersetzung von Robert-tornow: Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, Berlin 1896, 29/30, und von Thode I, 256, Text bei Frey, Die

Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, Berlin 1900, Nr. III. Das Gedicht wird allgemein in das Jahr 1506 gesetzt. Freys Hinweis 547 weckt einen Zweifel daran. Ich halte es nicht für durchaus ausgeschlossen, aber für unwahrscheinlich, daß es erst Frühjahr 1509 entstand, siehe Abschnitt IV, S. 82.

Zu S. 16 Z. 18: Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, 427.

Zu S. 16 Z. 21: de Nolhac, Erasme en Italie, Paris 1888, 17.

ZWEITER ABSCHNITT.

Vgl. Exkurs I.

Die Karsamstags-Liturgie findet man in jedem Officium Romanum. Die Übertragung einzelner Stellen aus ihr im Text habe ich unter Benutzung von Staudenmaier, Der Geist des Christentums I, 7. Auflage, Mainz 1866, und von Nickel, Die heiligen Zeiten und Feste III, Mainz 1836, versucht.

Zu S. 18 Z. 4: Es scheint mir, daß die Bedenken Michelangelos die Bemerkung Bramantes, wider die Roselli am 9. Mai 1506 so heftig aufbegehrte (Steinmann II, 695), durchaus nicht bösartig, wie behauptet wird, sondern vollkommen sachlich erscheinen lassen. Vermutlich darf sie als zuverlässiger Niederschlag von Bramantes ersten Gesprächen mit Michelangelo über die Kapelle gelten. — Davon, daß sich Michelangelo als Bildhauer zu gut für die Malerei fühlte, kann angesichts der Quellen meines Erachtens keine Rede sein. Das von Steinmann II, 158, Anm. 4 beigebrachte Zitat wendet sich gegen die Maler, nicht gegen die Malerei. Eher stimmt Pontormos bei Steinmann II, 199, zitierte Aussage vom 18. Februar 1546: daß Michelangelo die Malerei immer mehr geliebt habe als die Bildhauerei, weil sie die schwerere und durch ihren übernatürlichen Genius (ingegno sopranaturale) erhabenere Kunst sei. Nur mißverständliche Interpretation seines Sträubens 1506/8 erklärt die Meinung von seinem Bildhauerstolze. Das S. 18 Z. 12 nur stückweise verwandte und auf S. 25 Z. 19 und S. 40 Z. 4 allmählich vervollständigte Zitat ist entnommen: Joaquim de Vasconsellos, Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Wien 1899, 30. Ich verwendete es, obwohl ich in der Beurteilung der Gespräche die Darlegungen Tietzes im „Repertorium für Kunstwissenschaft", Bd. 28 (1905), für durchaus zutreffend halte; denn es sagt das gut, worauf es mir ankommt. Der Ausdruck „morta" steht in dem in Abschnitt IV, S. 84f. mitgeteilten Gedicht Michelangelos, Frey, Dichtungen X.

Zu S. 19 Z. 3: Milanesi 427. Freys Bedenken in den „Studien zu Michelangelo" (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XVI, 91—103, Berlin 1895) gegen die „cosa povera" scheint, wie so manches andere, die Folge einer falschen Vorstellung von Michelangelos geistiger Disposition bei Übernahme der Arbeit zu sein.

Zu S. 22 Z. 9: Das Zitat aus Guéranger, L'année liturgique. La Passion et la Semaine Sainte, 3. éd., Poitiers 1869, 642.

Zu S. 25 Z. 16: Es muß durchaus daran festgehalten werden, daß die künstlerische Intuition vor allem im Aufleuchten der Prophetengestalten bestand. Propheten und Sibyllen dominieren in dem Kunstwerk. Justi 66 hat den richtigen Weg gewiesen, er hat (21) auch den höchst instruktiven Hinweis Rumohrs herangezogen, daß erst die kolossalen Figuren der Hohlkehlen in malerischer Beziehung ganz entwickelt seien. Er ist den Weg freilich

selbst nicht gegangen (13). Steinmann II, 215, hat die Fährte wieder ganz verwischt, um die Historien des Mittelplans vorzuschieben. Denselben Fehler begehen Pastor III, 805 f. und auch Sauer in der Deutschen Rundschau, 32. Jahrgang, Heft 4, S. 27—39. Sie kommen dadurch dazu, das Deckengemälde in einen Zusammenhang mit den Wandfresken zu bringen, der Michelangelo fern lag. Das Auffinden der Inspiration aus der Karsamstags-Liturgie mußte durch das Verkennen des künstlerischen Akzents des Gemäldes außerordentlich erschwert werden, wie man an dem Umbiegen von Sauers geistvoller und kenntnisreicher Deduktion 34 f. klar beobachten kann. Vgl. über die Frage noch den Abschnitt V, S. 126 f. und Schlußabschnitt S. 191.

DRITTER ABSCHNITT.

Zu S. 29 Z. 5: Das gewaltige Beispiel für diesen einheitlichen, vom selben psychischen Erlebnis ergriffenen Prophetenchor war Giovanni Pisanos Sibyllenchor in S. Andrea zu Pistoja: „. . . so denkt der Sohn Niccola Pisanos nur an den Seelenzustand, die Erregung des sterblichen Gefäßes durch die Heimsuchung der Ekstase. Die ganze Figur ist seelisches Erzittern, das geisterfüllte Haupt überragt den Körper. Der Wurf der Gestalt, die Bewegung von Armen und Händen, das Spiel der Mienen ist auf diesen einen Punkt gesammelt. Auch ihre Folge ist psychologisch: die Mimik spiegelt das Nahen und den Eintritt des Weltendes. Ahnungsvolle, gespannte Erwartung — der erste, fast zornige Schrecken — dumpfes Bangen — milde, tröstliche Aussicht auf den nahenden — innig ehrerbietige Begrüßung des erscheinenden Heilands — endlich die bewegungslose Seligkeit des Schauens. Nichts von Namen, Symbolen und Emblemen, fremdartigem Kostüm. Alles in den edelsten Formen reiner, großer Naturen — etwas Kassandraartiges." Justi 79 f.

Zu S. 29 Z. 15: Steinmann II, 351 und Sauer, D. R. 35, verweisen auf Joels Platz in der Pfingstvigil; ich glaube die Deutung aus der Liturgie des Aschermittwochs vorziehen zu sollen. Die Inspiration aus dieser scheint im Fortschritt der Prophetenfolge einleuchtender.

Zu S. 31 Z. 1: Über die Sibyllen handelt ein besonders wertvolles Kapitel Steinmanns II, 382—420, mit reichhaltigem ikonographischen Material. Dazu Justi 78—86. — Das Dante-Zitat aus l'Inferno IV nach Philalethes. Bei Dante beziehen sich die Verse auf die großen Dichter des Altertums. — Zu S. 31 Z. 21 vgl. noch Sauer, D. R. 35. — Nach welchen Gesichtspunkten Michelangelo die Sibyllen ausgewählt und im einzelnen mit den Propheten gepaart hat, darüber scheint mir aus Steinmanns Material nichts Sicheres hervorzugehen, so beachtenswert Steinmanns Verweise auf gewisse Konkordanzen ihrer Sprüche mit den Worten der Propheten sind.

Zu S. 36 Z. 1: Vgl. Steinmann II, 375.

Zu S. 36 Z. 6: Vgl. meinen Aufsatz in den „Studien aus Kunst und Geschichte", Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg 1906, 195—199: „Zur Deutung der Lünettenbilder in der Sixtinischen Kapelle."

Zu S. 39 Z. 10: Ich habe auf diese Inspirationsquelle zuerst hingewiesen im „Tag", Nr. 205, 24. April 1906: „Michelangelo und Dante." Die Ausführungen dort sind zu berichtigen nach den Ausführungen im Text dieses Buches. Das Dante-Zitat nach Pochhammer, Dantes Göttliche Komödie, Leipzig 1901. — Bei dem Dichter wandeln, bei dem Maler sitzen die Personen der Vorhölle; ich darf darauf verweisen, wie Cornelius nicht nur in den Entwürfen zu seinen Dante-Bildern für die Villa Massimi diesen Zug künstlerischer

Ökonomie Michelangelo ablauschte (im Gegensatz zu Philipp Veit, seinem Nachfolger an jenem Werke), sondern wie auch die Gruppe der Nicht-Erlösten in seiner „Höllenfahrt Christi" dem Kompositionsgedanken der Lünetten aufs genaueste nachempfunden ist.

Zu S. 41 Z. 28: Vasari VII, 194.

Zu S. 42 Z. 9 ff.: Vgl. die Ausführungen von Justi 22 f. und Steinmann II, 205 und 232. Das Zitat aus Frey, „Zu Michelagniolo Buonarroti" in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung" Nr. 276, 29. November 1905, S. 394. — Die Sentenz Michelangelos übernommen aus Steinmann II, 413 nach Condivi.

Zu S. 43 Z. 20: Auf den sich daraus ergebenden Konstruktionsgegensatz zu der ursprünglichen Skizze der Decke, die Wölfflin, „Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke" im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XIII, 1892, 178—182, identifizierte, hat Justi 108 schon aufmerksam gemacht.

Zu S. 44 Z. 6: Vgl. Weizsäckers Ausführungen in den „Studien aus Kunst und Geschichte", Friedrich Schneider gewidmet, „Die Architektur der Decke der Sixtinischen Kapelle", 232.

Zu S. 44 Z. 32: Die Feststellung der Triptychonform durch Klaczko 354 (dazu 366) war von wesentlicher Bedeutung, ist aber weder von ihm, noch von einem der folgenden ausgenutzt worden.

Zu S. 45 Z. 7 von unten: Vgl. zunächst die Beschreibung der Decke durch Condivi ed. Frey 96 ff., sodann Weizsäcker in der Festschrift für Friedrich Schneider, 225—234, namentlich 229 f. und 231. Eng mit der von mir vorgetragenen Auffassung zusammen hängt die Kontroverse über den Augenpunkt des Gemäldes, vgl. Steinmann II, 220 ff. und die dort wie Pastor III, 805 zitierte Literatur, sowie über die Konsequenz Michelangelos in der Durchführung seiner Architektur, Justi 22 f. — In Ergänzung meines Hinweises auf die Notwendigkeit, die Scheinarchitektur als die örtliche Bestimmung der von Michelangelo geschilderten Vorgänge genau ins Auge zu fassen, verweise ich gern auf Pochhammers entsprechende Ausführungen für Dante in: Dantes Göttliche Komödie L, dazu XXXII, neuestens wiederholt in den Anhängen zu: Ein Dantekranz aus hundert Blättern, Berlin 1905 und 1906. — Den Vergleich des Hypäthraltempels übernahm Justi 22 aus Klaczko 338.

Zu S. 46 Z. 31: Das Eichenlaub mag sehr wohl, wie Justi 172 sagt, eine feine Schmeichelei für den Rovere-Papst sein — als sein Wappenzeichen; darum sind die Girlanden doch nicht dieser Schmeichelei wegen da.

Zu S. 47 Z. 5: Ich verweise noch darauf, daß die Typologie den Widder in der Erzählung des Opfers Isaaks regelmäßig auf Christus bezieht.

Zu S. 47 Z. 11: Die italienischen Worte aus Fogazzaro, Il Santo, Milano 1906, 13.

Zu S. 47 Z. 15: Figurierten Teppichen vergleicht Justi 22 die Bilder, aber ohne Beschränkung auf die vorderen. Dazu Steinmann II, 256.

Zu S. 49 Z. 3 ff.: Justi 181/5 und Weizsäcker 232/4. Weizsäcker bezieht Julius' Beschwerde über die zu ärmliche Gesamtwirkung der Decke wohl schwerlich mit Recht auf die vornehme Diskretion des dekorativen Stils der Decke; Julius dürfte vielmehr geklagt haben, daß die anfangs vorgesehene Schmuckwirkung der Decke über der Arbeit mehr und mehr außer acht gelassen worden war. — Weizsäcker erörtert nicht die Frage, ob die Neuerung, die durch die malerische Behandlung der Decke geschaffen wurde, allein dem ästhetischen Empfinden Michelangelos entsprang oder durch seine Absicht, eine Dämmerungsstimmung zu erzeugen, mit verursacht wurde.



Abb. 35. Rötelzeichnung Michelangelos in den Uffizien.

Zu S. 51 Z. 51: Die typologische Bedeutung der Schmach hat Klaczko 367 erkannt.

Zu S. 52 Z. 26: Die Medaillons sind durch Steinmann zuerst wieder richtig erklärt worden. Nur das letzte auf der Evangelienseite hat er falsch gedeutet; ich habe meine Deutung auf das letzte Opfer Davids zuerst in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", Nr. 66, 21. März 1906, vorgeschlagen: ‚Typologisches in den Deckenbildern der Sixtinischen Kapelle." Eins der Medaillons fehlt. Sollte eine Skizze nicht in der oben abgebildeten Studie erhalten sein, die Steinmann II, 597 auf die „Eherne Schlange" bezieht? Ich vermag sie allerdings nicht mit einer bestimmten Stelle des 4. Buchs der Könige in Beziehung zu bringen. Vielleicht Kapitel I, Vers 10 ff.? — Condivi sagt in seiner Beschreibung der Decke: In questa Michelangelo ha dipinto principalmente la Creazione del mondo, ma v'ha dipoi abbracciato quasi tutto il Testamento Vecchio (ed. Frey 96).

Zu S. 54 Z. 22 f.: Vielleicht läßt sich dagegen einwenden, daß in jeder Fensterbekrönung der Längswand, Stichkappe und Lünette als eins gesehen, ebenfalls zwei Familien untergebracht sind. Indessen ist der Eindruck der Komposition davon unabhängig; es kommt für ihn allein darauf an, daß an den Querwänden in jede Lünette zwei Familien

zusammengedrängt sind und dadurch auch Leben in sie kommt, während die Menschen in den Lünetten der Querwände Schatten sind, vgl. Abschnitt VI, S. 160.

Zu S. 54 Z. 25: Vielleicht hat Michelangelo auch der Gedanke an die vier Weltreiche durch Daniel vorgeschwebt. Da es sich um vier Gruppen handelt, so war ihm dieser Gedanke möglicherweise willkommener als der durch die Geschichte Noahs gegebene an die drei Völkerfamilien. Ich habe darum im Texte etwas vage Ausdrücke gewählt. Die Sache hat mehr antiquarisches als kultur- und kunstgeschichtliches Interesse, soweit es sich nur um diesen Unterschied handelt.

Zu S. 54 Z. 31: Steinmann II, 442.

Zu S. 57 Z. 4: Justi, Velasquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888, II, 201 f.

Zu S. 57 Z. 15: Justi, Michelangelo 15—18; dazu in Hinsicht auf die Architektur des Grabmals und der Decke ergänzend Weizsäcker 225—234. — Bezüglich der Unterscheidung von Symbolen und Allegorien finde ich eine vereinzelte Beobachtung bei Justi 131; grundsätzlich hat er nicht Stellung zu ihr genommen und sie keinesfalls innegehalten.

Zu S. 57 Z. 25: Die Bezeichnung „Atlanten" hat Steinmann auf Petersens Vorschlag eingeführt. Ich behalte sie bei.

Zu S. 58 Z. 1 ff.: Justi 219 ff., besonders 230, ferner 233 f.

Zu S. 59 Z. 2: Steinmann II, 242.

Zu S. 59 Z. 13 ff.: Steinmann II, 254, spricht von der angenehmen Empfindung, die die „architektonische Gebundenheit" der Atlanten unserem Auge bereitet, bringt dabei freilich Architektur der Decke und Atlanten („die doch immerhin rein dekorativen Figuren!") in einen Gegensatz, von dem meines Erachtens das Gegenteil zutrifft.

Zu S. 60 Z. 13: Das beste über die Engelknaben Justi 86 f. und 41 f., wenn auch wohl nicht in jeder Hinsicht zutreffend. Sehr knapp und fein die Definition Klaczkos 355: „Ces anges de Buonarroti sont plutôt des manifestations plastiques de l'Esprit, des émanations multiples de l'idée transcendante." — Steinmann II, 273/80, 351 und 328 f.

Zu S. 61 Z. 25: Über die Atlanten Justi 172/6 in wesentlich abweichender Auffassung, aber wie immer mit zahlreichen, höchst lehrreichen Bemerkungen.

Zu S. 64 Z. 9: Am intensivsten ist Frey dieser Neigung Michelangelos nachgegangen; ich verweise auf seine „Studien" im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1895, S. 91, auch 1896, S. 6, aber auch noch jüngst in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", Nr. 277, 30. November 1905, 404. Vgl. ferner Justi 25 und 28. Wertvolle Beiträge zu dem Problem liefert Steinmann II, 305, 327, 394, 416, 439 f., 449.

Zu S. 64 Z. 23 ff.: Steinmann II, 246, 254, 275 und 285.

Zu S. 67 Z. 5: Justi 156 und Steinmann II, 426 f. und 443. Den richtigen Sachverhalt streift Steinmann II, 445.

Zu S. 67 Z. 9 ff.: Das Dante-Zitat nach Pochhammer.

Zu S. 68 Z. 21 v. u: Über das Verhältnis des Dichters zur Antike Abschnitt V, S. 124 f.

Zu S. 68 Z. 10 v. u.: Pastor III, 773 f., Steinmann II, 48. Text in Collectio Bullarum . . . SS. Basilicae Vaticanae, Rom 1750, II, 348 f.

Zum Eingang von IV auf S. 69: Justi 15 ff., Steinmann II, 316.

Zu S. 69 Z. 4 v. u.: Justi 157.

Zu S. 72 Z. 25 ff.: Wölfflins Vermutung (181) einer radikalen Änderung des Entwurfs noch über der Arbeit fand nirgends Beifall. — Die Regesten für die Monate Mai bis Juli 1508 Steinmann II, 698—701.

VIERTER ABSCHNITT.

Zu S. 75 Text-Z. 5: Wenn fortan Tatsachen aus Michelangelos Leben ohne näheren Quellenbeleg mitgeteilt werden, so ist derselbe unter dem in dem betreffenden Satze angegebenen Monatsdatum in den Regesten des 2. Bandes Steinmann aufzufinden.

Zu S 75 Text-Z. 21: Steinmann II, 168 und 174 faßt die zitierte Wendung falsch auf, indem er sie auf den Entwurf der Decke bezieht. Michelangelo äußerte sich gegen die Seinen, soweit es sich beobachten läßt, niemals über seine Werke, was Steinmann II, 173 selbst zutreffend hervorhebt. Sollte er hier eine Ausnahme gemacht und ihnen nicht nur geschrieben haben, daß er zur zeit noch keine bestimmte Idee für sein Kunstwerk habe, sondern sogar, daß er sie bei Gelegenheit über den Entwurf unterrichten werde?

Zu S. 75 Text-Z. 23f.: Im Text sind die Vorgänge so sehr als möglich zusammengezogen; die Einzelheiten bei Thode I, 351.

Zu S. 76 Z. 3: Übereinstimmung herrscht von jeher darüber, daß die Arbeit an der Türseite begonnen wurde. Justi 26, Steinmann II, 219f. halten außerdem daran fest, daß der Künstler lieber an der Altarseite begonnen hätte. Steinmann erklärt seinen Verzicht aus der Rücksicht auf Kultbedürfnisse — der Beginn im Laienraum habe die vorläufige Fortsetzung des Gottesdienstes in der Kapelle ermöglicht. Steinmann vermutet auch, daß bei anderem Anfang der Schaffensprozeß weniger qualvoll geworden wäre und daß Michelangelo, wenn er die Türseite erst zuletzt ausgeführt hätte, dorthin schwerlich einen weinseligen Alten (Noah) gemalt hätte (299; hierzu Justi 55). Der verdiente Forscher täuscht sich meines Erachtens 1. über den wahren Wunsch des Künstlers und seine innere Disposition, 2. über die Kultbedürfnisse, denn das Gerüst ward wohl von Anfang an nicht nur im Laienraum, sondern auch im Presbyterium aufgeschlagen; vgl. Exkurs II.

Zu S. 76 Z. 26: Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, ed. Schmarsow 13.

Zu S. 77 Z. 2ff.: Siehe Exkurs II. Im einzelnen vgl. Steinmann II, 246, 265, 269. Nagelspuren Steinmann II, 267, 291, 294, 350, 355. Vgl. auch Condivis Bewunderung für den Zacharias und Joel, sowie Justis Urteil 53f. Von Interesse ist desgleichen Weizsäckers Beobachtung über die Verwendung und Schraffierung des Ultramarin; dazu indessen Condivi ed. Frey 112.

Zu S. 77 Z. 21: Steinmann II, 446f.

Zu S. 79 Z. 8: Klaczko 369. Weniger fein ist die Würdigung des Bildes durch die deutschen Forscher. Bei Justi 59 jedoch mehrere reizvolle Einzelbeobachtungen. Mir scheint, daß ein Motiv wie das des Judith-Bildes nur ein Maler, nicht ein Bildhauer empfinden und wiedergeben kann. Der Unterschied in der Kunst der Türwandbilder und der übrigen Bilder, zwischen der malerischen Manier der einen und der maniera statuina der anderen, wird nirgendwo so augenfällig deutlich als hier. Man vgl. zu dem fertigen Bilde die Skizze Steinmann II, 628.

Zu S. 80 Z. 17ff. vgl. Steinmanns II, 290, Hinweis auf Ghiberti.

Zu S. 82 Z. 25f.: Dieselben Bedenken kehrten 1532/4 bei Beginn des Jüngsten Gerichts nach längerer Pause in der Übung der Malerei wieder; Frey, Dichtungen 308. Vgl. die Beobachtung trüber Farbenstimmung bei Steinmann II, 315.

Zu S. 83 Z. 17ff.: Justi 55, Steinmann II, 300/302.

Zu S. 84 Z. 4: Klaczko 366.

Zu S. 84 Z. 25f.: Frey, Dichtungen CLXVI, Steinmann II, 597.

Zu S. 84 Z. 29: Nach Hasenklever 159 (die Schlußstrophe von mir geändert); Roberttornow 57; Frey, Dichtungen IX; Frey 308, datiert das Gedicht in das Jahr 1500; Steinmann II, 183, in das Jahr 1511.

Zu S. 85 Z. 18: Klaczko 330f.

Zu S. 88 Z. 21/24: Ich verdanke den Hinweis auf diesen tiefen Zug der Danteschen Dichtung einem Gespräche mit Paul Pochhammer.



Abb. 36. Rötelzeichnung Michelangelos in Haarlem.

Zu S. 89 Z. 1ff.: Justi 18 21; dazu 186/196 und manche in die Schilderung der einzelnen Bilderkreise eingestreute Bemerkung.

Zu S. 89 Z. 30: Condivi, ed. Frey 108.

Zu S. 91 Z. 1ff.: Michelangelo malte an jedem Atlanten in dieser Arbeitsperiode 4 Tage, an jedem Propheten und jeder Sibylle etwa 9 Tage; Steinmann II, 245, 254.

Zu S. 91 Z. 5: Vasari I, 177.

Zu S. 91 Z. 12ff.: Steinmann II, 244 8. II, 354, auch 355 Anm. 1 verweist Steinmann auf die gleiche Haarbehandlung bei Joel und den ersten beiden Atlantenpaaren.

Zu S. 91 Z. 26: Eine Erinnerung an die letzte Szene von Gobineaus Renaissance klingt in der sprachlichen Formulierung dieses Satzes nach.

Zu S. 92 Z. 1 ff.: Justi 128 beobachtete schon das Momentane der Bewegung; es ist nicht ersichtlich, warum er trotzdem die Sibylle 129/131 als Begeisterte im prophetischen Sinne auffaßt. Ich habe versucht, nicht nur ihre und Joels, sondern auch ihre und Ezechiels Physiognomik (Abschnitt IV S. 117) miteinander zu vergleichen und daraus die sichere Grundlage für die Erfassung der künstlerischen Absicht Michelangelos zu gewinnen.

Zu S. 92 Z. 29/32: Soviel ich sehe, hat sich noch niemand mit der Bedeutung der Engel, Sibyllenknaben und Karyatiden intensiv in der von mir hier und wiederholt gewiesenen Richtung beschäftigt.

Zu S. 94 Z. 12: Steinmann II, 354 f. vermißt das Prophetische an Joel.

Zu S. 94 Z. 23: Justis Studium der Mimik und Physiologie der Sehergestalten verdanken wir einen der wertvollsten Bestandteile seines großartigen Buches.

Zu S. 96 Z. 17: Die noch frauenhaft zarte uns erhaltene Skizze zur Erythräa hebt Steinmann II, 402 hervor.

Zu S. 96 Z. 19: Man beachte, daß auch Jesaias, ebenso wie die Erythräa die Finger der einen Hand zwischen die Blätter seines Folianten hält: der Prophet versank ins Grübeln, die Forscherin vergleicht, prüft nach — der Ausgangspunkt des psychischen Prozesses ist bei beiden als derselbe markiert.

Zu S. 96 Z. 27: Steinmann II, 402.

Zu S. 98 Text-Z. 4: Erhalten sind von Mai bis August 1508 6 Briefe Michelangelos, 3 davon noch mit scultore gezeichnet. Aus der Arbeitszeit von Herbst 1508 bis Sommer 1509 sind leider im ganzen nur 4 Briefe erhalten; keiner ist mit scultore gezeichnet. Vom September 1509 ab bedient er sich wieder so gut wie regelmäßig der Unterschrift scultore.



Abb. 37. Zeichnung Michelangelos mit Kohle und schwarzer Feder im Britischen Museum.

Zu S. 98 Text-Z. 26: Wegen der Datierung s. Frey, Briefe des Michelagniolo Buonarroti, im „Hortus Deliciarum", Berlin 1907, S. 271. Freys Michelangelo-Regesten im J. d. Pr. K.-S. 1895 verdanken wir auch die Datierung des auf S. 90 auszugsweise wiedergegebenen Briefes. — Steinmann II, 169 und 171 datiert die Briefe ins Jahr 1508, erst in den Regesten S. 712 nach Frey 1509.

Zu S. 99 Z. 8 und S. 100 Z. 2: Übersetzung nach Steinmann II, 169 f. und 171.

Zu S. 100 Z. 23: Dagegen sind die Atlanten wohl zweifellos erst später gemalt; die für sie verwandte Farbe scheint dort, wo ihre Umrisse über den Rahmen der Historienbilder hinausgreifen, die Farbe dieser Bilder zu decken.

Zu S. 101 Z. 28: Burckhardt, Die Kultur der Renaissance, 7. Aufl., Leipzig 1899, II, 73.

Zu S. 102 Z. 14: Klaczko 355f., Justi 42f. und Steinmann 330.

Zu S. 102 Z. 27f.: Vgl. Abb. 36 (auf S. 210). Für die von Steinmann II, 647 wiedergegebene Skizze zur Erythräa (Abb. 37 auf S. 211) scheint mir ebenfalls ein männliches Modell benutzt zu sein, von welcher Voraussetzung auch Berenson ausging. Steinmann II, 600 hält den Akt freilich für weiblich. Unzweifelhaft ist nach II, 602 auch für ihn die Benutzung eines männlichen Modells für das Weib der Naason-Lünette auf einer Aktstudie, die er 658 wiedergibt.

Zu S. 104 Z. 9: Daß Eva sich festhält, hat Justi 42 bemerkt, nicht, daß sie getragen wird.

Zu S. 106 Z. 8/10: Klaczko 358 erinnert mit vollem Rechte an die Strophe:

Veni Creator Spiritus,
Dextrae Dei tu digitus,
Accende lumen sensibus!

Zu S. 106 Z. 19ff.: Michelangelo faßt unverkennbar die Art der ersten Sünde in einer Weise auf, die der Auffassung der Scholastik nicht entspricht. Sowohl die thomistische als die skotistische Schule haben, wie mir von sachkundiger theologischer Seite mitgeteilt wurde, die erste Sünde als Akt der Auflehnung gegen das (willkürliche) Verbot Gottes, vom Baume Früchte zu brechen, bewiesen; sie lehrten auch, daß es eine libido im Urstand nicht gegeben habe, weil er der Zustand der Unschuld gewesen sei. Wohl aber fand sich die Anschauung des Künstlers im christlichen Altertum bei Origines, Clemens von Alexandrien und den Platonikern; Augustin referierte die Anschauung, um ihr zu widersprechen. Es bleibt zu untersuchen, ob die florentinischen Neuplatoniker die alte Anschauung, die z. B. auch vom heil. Zeno von Verona in bestimmtester Weise vertreten ward, aufgenommen haben und wieweit sie zur Zeit Michelangelos in seiner Umgebung verbreitet war. — Zur Erklärung dessen, daß Michelangelo Adam als den eigentlichen Übeltäter bei dem Sündenfall erscheinen läßt, verweise ich noch darauf, daß Adam auch in Genesis III von Gott als solcher behandelt wird.

Zu S. 106 Z. 29/32: Wie tief christlich bei aller Mannhaftigkeit Michelangelo das Verhalten Adams bei der Austreibung charakterisiert, mag ein Vergleich mit Klingers Blatt 5 in seinen Radierungen „Eva und die Zukunft" lehren. Vgl. S. 110.

Zu S. 108 Z. 18: Klaczko 355f. ließ sich durch die Gestalt des Weibes auf der Schöpfung des Menschen, allerdings auch durch eine Engelerscheinung auf der Weltschöpfung, an die Personifizierung der Sapientia im 7. Kapitel der Sprichwörter erinnern, welche Stelle die Kirche in der Liturgie mehrerer Festtage Mariens wiederholt und auf Maria bezieht: „Mich, der ich die Weisheit bin, hat der Herr besessen beim Beginne seiner Wege. Ich bin erschaffen seit Ewigkeit. Als er die Himmel schuf, war ich gegenwärtig. Als er die Fundamente der Erde legte, war ich mit ihm und regelte alle Dinge."

Zu S. 109 Z. 22: Justi 45 über die Physiologie der Eva in ihren verschiedenen Erscheinungsformen.

Zu S. 110 Z. 30ff.: Mein Freund Karl Hoeber macht mich auf folgende Stelle des „Traums des Gerontius", der Dichtung des Kardinals Newman, aufmerksam: „Mensch Du, seltsam gebildet aus Himmel und Erde! Voller Majestät und doch bis zur Niedrigkeit herabgesunken, Blume voller Duft und doch einen Giftkeim reifend! Hinter dem Schein des Guten verbirgst

Du die Verderbnis! Schwäche meistert Deine Macht! Rätselvolles Wesen Du, niemals dem Verbrechen und der Schande so nahe, als wenn eine Ruhmestat von Dir soeben vollbracht wurde!" Es besteht durchweg, soweit ich sehe, zwischen Newmans Theologie und der kirchlichen Weltanschauung der Renaissance eine tiefreichende Verwandtschaft.

Zu S. 111 Z. 10: Im September 1510.

Zu S. 112 Z. 29: Es ist bezeichnend für unser kunstgeschichtliches Sehen, daß es des Hinweises von Pastor III, 807 auf die Folge der Schöpfungsakte im 1. Kapitel der Genesis bedurfte, um zur Anerkennung zu bringen, daß Gott auf dem Weltschöpfungsbilde zuerst in Rück-, dann in Frontansicht erscheint.

Zu S. 114 Z. 1 ff.: Justis feine Bemerkungen über die Hände und Arme der Gestalten des ganzen Deckengemäldes, S. 47 f., auch gelegentlich an anderen Stellen.

Zu S. 116 Z. 6 ff.: Klaczko 352/54.

Zu S. 117 Z. 9: Ich habe aus dispositionellen Gründen die beiden Triptychen ohne Unterbrechung nacheinander behandelt, möchte aber ausdrücklich bemerken, daß ich es für nicht unwahrscheinlich halte, daß nach dem mittelsten Triptychon zunächst Ezechiel und die Cumäa, dann das Weltschöpfungs-Triptychon und zuletzt die Persica und Daniel gemalt wurden. Ich bin nicht in der Lage, irgendwie Stellung zu diesem Problem zu nehmen.

Zu S. 118 Z. 6: Steinmann II, 408 f. über die Cumäa, Justi 109—112 über die Cumäa und Persica: dabei erscheint jedoch die Bemerkung, daß Michelangelo die Cumäa vielleicht in bewußtem Widerspruch gegen Vergil als Nicht-Ekstatikerin malte, ein Beleg, wie selbst Kunsthistoriker von der Bedeutung Justis zuweilen Philologie treiben statt zu sehen und mit dem Künstler künstlerisch zu empfinden.

Zu S. 140 Z. 2: Die Stimmung des Daniel- wie des Persica-Bildes ist so gesammelt und so beruhigt, daß ihre dem Künstler sonst so wertvolle Brechung in zwei Propheten- oder Sibyllenbegleiter Michelangelo offenbar hier Schwierigkeiten bereitete und zuviel Bewegung in der Komposition ließ. Er konnte nur je einen Begleiter gebrauchen und versteckte den anderen fast bis zur Unkenntlichkeit. — Man vergleiche die äußere Motivierung des psychischen Zustandes auch bei diesem Paare nach der Art des Paares Jesaias-Erythräa (zu S. 96 Z. 19).

Zu S. 120 Z. 22: Justi 193 nach Poynter.

FÜNFTER ABSCHNITT.

Zu S. 123 Z. 10 ff.: Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß Michelangelo grundsätzlich keinen theologischen Rat einholte und keine literarischen Hilfsmittel zur Orientierung über die liturgischen Anforderungen heranzog. Namentlich für das letzte bietet Steinmann vorzüglich in seinem Abschnitt über die Sibyllen dankenswerte Anregungen und Aufschlüsse. Wenn aber Steinmann II, 392, 397, 406 und 408 weiterhin Michelangelo historischen Takt und historische Rücksichten zuschreibt, so dürfte beides dem Künstler recht fern gelegen haben.

Zu S. 124 Z. 14: Vasari VII, 277: E stato Michelagnolo di una tenace e profonda memoria che nel vedere le cosa altrui una sol volta l'ha ritenute si fattamente, e servitosene in una materia che nessuno se n'è mai quasi accorto.

Zu S. 124 Z. 20 ff.: Klaczko 95—126, Steinmann 231 ff. und ebendort eine Reihe Beobachtungen an einzelnen Teilen des Gemäldes. — Die Umbildung des Stils mag übrigens sehr wohl schon mit dem Karton der Schlacht bei Pisa begonnen haben, dann unterbrochen

worden sein: das würde schwerlich etwas daran ändern, daß die Entfaltung des neuen Stils erst mit dem Schaffensprozesse der Decke erfolgt und durch ihn bedingt ist. Ich verweise auf Freys Feststellung (Dichtungen), daß sich von 1509 auf 1511 auch Michelangelos Schrift änderte. Sein ganzes Wesen und all dessen Äußerungen kamen in dieser Zeit zur vollen Ausgestaltung.

Zu S. 125 Z. 29: Steinmann II, 244 f., 253, 262, 267, 274, 320, 368, 374, 444.

Zu S. 126 Z. 25: Steinmann II, 324 f.

Zu S. 126 Z. 32 ff.: Wenn man meine Ausführungen an dieser Stelle denen Sauers in der Deutschen Rundschau 35 f. gegenüberstellt, wird man leicht ersehen, wo und inwieweit meine Anschauung von der des gelehrten Kenners der mittelalterlichen typologischen Kunst abweicht. Mir scheint, daß sich unsere Anschauungen trotz der verschiedenartigen Ergebnisse noch immer untereinander näher stehen, als jede von ihnen irgendeiner dritten.

Zu S. 127 Z. 26 ff.: Ich darf auf die Skizzen der Gedankengänge der großen Mystiker in des verstorbenen Münchener Theologen Josef Bach „Die Dogmengeschichte des Mittelalters vom christologischen Standpunkte", 2 Bände, Wien 1873/75, verweisen.

Zu S. 129 Z. 21 ff.: Vgl. Steinmann 365, 396 f., Justi 126.

SECHSTER ABSCHNITT.

I.

Für die zur Geschichte Julius' II. in diesem Abschnitt herangezogenen Tatsachen vgl. Pastor III. Sehr lesenswert ist das derselben Periode im Leben des Papstes geltende Kapitel: Le jeu de ce monde in Klaczko 262—327.

Zu S. 133 Z. 22: Pastor III, 732 ff., 773 und vorher an vielen Stellen die Schilderung des Pontifikats. Klaczko 42, 58.

Zu S. 134 Z. 19: Klaczko 163: or, religion, pouvoir et jouissance, n'est-ce pas là tout le credo et symbole du rinascimento?

Zu S. 138: Es ist bemerkenswert, wie sehr die hergebrachte Scheu der Völker vor der päpstlichen Würde in der unmittelbar nächsten Zeit von den Regierungen außer acht gelassen werden konnte. Auch auf die Säkularisierungsbestrebungen im Klerus zu jener Zeit möchte ich wenigstens mit einem Satz hier hinzeigen. Es liegen da gesamt-abendländische Erscheinungen vor, die in ihrem Zusammenhang noch ungenügend gewertet sind: Ich hoffe mit der Zeit Gelegenheit zu finden, die im Text entwickelte These für sich in ausführlicherer Darlegung zu vertreten und mich dabei auch mit Troeltschs bedeutendem Vortrage „Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt" auf der Stuttgarter Historiker-Versammlung des Jahres 1906 auseinanderzusetzen.

Zu S. 139 Z. 31: Vgl. die Anmerkung zu S. 8 Z. 17.

Zu S. 140 Z. 3 f.: Nämlich erst, als der Papst nicht auf sein Anerbieten, Anfang Mai 1506, einging, das Grabmal in Florenz zu vollenden.

Zu S. 141 Z. 8: Milanesi 427. — Frey hält in seinem Aufsatz in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung No. 277 S. 404, 30. November 1905, für möglich, daß der St. Petersburger Eros-Cupido in dieser Zeit entstanden ist. Mit meinen Darlegungen scheint mir diese Hypothese nicht nur verträglich, sondern sogar durch sie an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen.

Zu S. 141 Z. 30ff.: Die Angaben über die erwachende Eifersucht Michelangelos auf die anderen in Rom arbeitenden großen Künstler lassen sich nicht einzeln für diese Monate belegen. Es handelt sich für mich in der Ausführung auch nur darum, dem Leser ein Bewußtsein von der geistigen Disposition zu geben, in die Michelangelo damals geriet. Unsere Quellen sprechen erst wieder vom Sommer 1511 ab; aber da zeigen sie jene Disposition nicht nur schon voll entwickelt, sondern die Krisis schon vorüber, den „Kampf" schon hinter Michelangelo. Bis Sommer 1510 war Michelangelo in guter, freier Stimmung gewesen. Die Krisis liegt also zwischen dem Sommer 1510 und dem Sommer, genauer dem Ende Juni 1511. Ihre ersten Spuren und deren Art lassen sich an der Hand der Briefe Michelangelos vom September 1510 bestimmen (S. 139). Es kommt nun darauf an, zu entwirren, welche Momente weiterhin auf die Krisis eingewirkt haben. In den Äußerungen Michelangelos 1506 und 1508 spielt Bramante noch keine Rolle (vgl. meinen zu S. 3 Z. 5 erwähnten Aufsatz). In den Erzählungen der Greisenzeit beschuldigte Michelangelo dagegen Bramante — ohne die Beschuldigungen aber in einen inneren oder auch nur zeitlichen Zusammenhang miteinander zu bringen — sowohl einer Intrige wider seine Arbeit am Grabmal (1506; Condivi ed. Frey 64) als auch einer zu gunsten Raffaels ausgeheckten Intrige, damit der Papst die Ausführung der Kapelle ihm, Michelangelo, übertrage (1508; Condivi ed. Frey 82). Es scheint mir psychologisch wahrscheinlich, daß diese Anschuldigungen, von denen die eine so unbegründet ist wie die andere, ursprünglich in Verbindung miteinander in Michelangelos Geist aufgekeimt sind: in welcher Weise und mit welcher Entwicklung schildere ich ausführlich im Texte. Diese Verquickung Bramantes mit den Schwierigkeiten, die Michelangelo wegen des Grabmals und der Kapelle hatte, muß aber wohl vor dem Sommer 1511 erfolgt sein; denn an jenen Unannehmlichkeiten, die vom September 1511 an Michelangelo bekümmerten, war, wenn überhaupt ein anderer als der Künstler selbst, Raffael schuld; um Gunstbezeugungen des Papstes für ihn handelte es sich ausschließlich dabei (vgl. auch darüber den Text S. 152f.). Wenn Raffael trotzdem nur neben Bramante und als dessen Günstling dem Greise erinnerlich war, so muß Michelangelos Geist schon vor dem Eintritt dieser Unannehmlichkeiten derart gegen Bramante eingenommen gewesen sein, daß er für jedes ärgerliche Vorkommnis ohne weiteres Bramante haftbar machte. Trifft diese meine Annahme zu, so möchte ich glauben, daß dann die Entwirrung des Problems möglich ist, indem die chronologische Bestimmung der Entstehung des Argwohns wider Bramante erlaubt, die Parallelisierung von Michelangelos Gedankenentwicklung 1510 auf 1511 mit der des Jahres 1506 bis zu den religiös-kirchlichen Beängstigungen und bis zur Wiederaufnahme des Grabmalplans einheitlich durchzuführen.

Zu Seite 141 Z. 32: Über Michelangelos Verhältnis zu Sansovino s. Steinmann II, 137.

Zu S. 142 Z. 2ff.: Condivi ed. Frey 110, entsprechend Vasari ed. Frey 91.

Zu S. 142 Z. 7: Darin, daß Michelangelo damals auch seine Kritik an Bramantes Bauwerk übte, bestärkt mich, daß er in der Audienz, von der Condivi ed. Frey 110 und 112 berichtet, und die ich S. 151/3 mit den Audienzen vom Herbst 1511 indentifiziere, ebenfalls Anklagen gegen Bramante in bezug auf Sankt Peter erhob, die mit den angeblich 1506 ausgesprochenen (Condivi ed. Frey 64) zusammenhängen, wie denn auch Vasari ed. Frey 91 diese erst gelegentlich der Audienz 1511 erwähnt.

Zu S. 142 Z. 23: So charakterisiert Klaczko Michelangelo einmal.

Zu S. 143 Z. 29: Die Verse aus dem Sonett von 1506 s. oben S. 15.

Zu S. 145 Z. 1: Übersetzung von Sofie Hasenclever 156. Andere Übersetzung von Robert-tornow 29. Text bei Frey X, dazu 308—310. Frey setzt das Gedicht ins Frühjahr 1512, Steinmann II, 175 schon in den Sommer 1510. Frey sucht m. E. zu ängstlich nach einem Termin, da in Rom besonders stark gerüstet wurde, Steinmann hat die Dauer und Gewalt der inneren Krisis Michelangelos nicht bemerkt. Das Gedicht ist einer psychologischen Analyse bis ins Detail m. W. noch nie unterworfen worden. Sie verweist es, wie mir scheint, mit zwingender Notwendigkeit in die Tage, da die innere Krisis in dem Künstler auf der Höhe war (also in die Zeit vor der Rückkehr des Papstes) und nicht erst in die Wochen nach Ostern 1512, in denen Michelangelo Landgüter kaufte, aber nicht über Waffenrüstungen außer sich geriet. Auch die Unterschrift unterstützt meine Datierung, da sie noch in den Zyklus krankhafter Parallelvorstellungen zu den Aufregungen des Jahres 1506 gehört.

II.

Von hier ab stützt sich die Psychologie Michelangelos bis zur Beendigung der Kapelle vornehmlich auf Briefe, die uns größtenteils undatiert überliefert sind und deren genauere Bestimmung zuerst in meinem Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX (1906), 291—309 versucht worden ist.

Zu S. 148 Z. 7: Milanesi 427.

Zu S. 148 Z. 12: Der hier verwertete Brief ist von Frey und demgemäß auch von Steinmann für das Jahr 1512 in Anspruch genommen worden. Den von mir im Repertorium 306 f. für 1511 geltend gemachten Gründen füge ich noch 1. den Hinweis hinzu, wie vollkommen der Inhalt des Briefes der Situation Ende Juni 1511 angemessen ist; 2. betone ich, daß Michelangelo im September 1510 nach Abbruch des Gerüstes für den Besuch des Papstes dieselbe Angabe über die Zeit macht, die er zur Vollendung des Werkes noch braucht (vgl. Steinmann II, 718 R. 61), wie in dem umstrittenen Juni-Briefe. Ich bitte, diese übereinstimmende Angabe mit seiner Aussage Ende 1523 (Milanesi 427) zu vergleichen, daß er die Zeit der Abwesenheit Julius' II. von Rom für seine Arbeit verloren habe. Wir besitzen von Michelangelo für dieselben Monate noch zwei andere parallele Angaben: August und Septemper 1510 (R. 53, 56, 57) nennt er den einen Teil des Werkes fertig, der andere sei noch zu malen; bei der Enthüllung der Fresken im August 1511, sagte er vierzig Jahre später zu Condivi (ed. Frey 110), sei die Hälfte der Decke ausgeführt gewesen. — Ferner ist es wahrscheinlich, daß Condivis Angabe (ed. Frey 114) eines Johannis-Urlaubs Michelangelos während der Arbeitszeit in der Kapelle stimmt; dieser Urlaub kann in keinem anderen Jahre als 1512 stattgehabt haben, denn 1508, 1509 und 1510 war Michelangelo nachweislich um diese Zeit nicht in Florenz, s. Steinmann II, 715, Bemerkung zu R. 50 und 718 R. 61, und 1511 kehrte der Papst erst am 27. Juni nach Rom zurück, war also in den Tagen vor dem 24. seinerseits nicht in der Lage, dem Künstler Urlaub zu geben. Auch mit diesem Urlaub wäre eine Datierung des Briefes ins Jahr 1512 unverträglich.

Zu S. 149 Z. 1 ff.: Paris de Grassis bei Steinmann II, 722.

Zu S. 149 Z. 16 ff.: Er erzählte Condivi: Et come quello (Julius) che era di natura ve'mente e'impaciente d'aspettare, poi che fu fatta la metà, volse, ch'egli (Michelangelo) la scoprisse..., ed. Frey 110.

Zu S. 150 Z. 13: Das in der Anmerkung zu S. 141 Z. 30 ff. Dargelegte gilt auch für die fünf letzten Sätze dieses Absatzes.

Zu S. 150 Z. 30 f.: Klaczko 308.

Zu S. 151 Z. 15: Klaczko 388 ff., Pastor III, 857 ff., Steinmann II, 116/130, eine Einzelheit berichtigt Wickhoff in seinen „Kunstgeschichtlichen Anzeigen", 1906, 49—56.

Zu S. 152 Z. 7: Dieser wichtige Brief ist zuerst durch Frey im Jahrbuch 1895 richtig datiert worden.

Zu S. 152 Z. 31: Condivi ed. Frey 110. Auch Steinmann II, 182 fühlt die Unglaubwürdigkeit der Angabe.

Zu S. 153 Z. 14: Milanesi 494.

Zu S. 154 Z. 3: Steinmann II R. 95; wegen der Datierung s. meinen Aufsatz im Repertorium 304, wo ich jedoch aus dem Ton des Briefes kaum gerechtfertigte Schlüsse auf die Abfassungszeit gezogen habe. Es handelte sich um Stimmungen, die leicht wechselten. So scheint mir methodisch richtiger, den Brief zwei Monate vor den Besuch in Florenz und damit mutmaßlich in den Oktober 1511 zu datieren.

Zu S. 154 Z. 20—22: Milanesi 428 und 430. Diese von Michelangelo erwähnte Vorschußzahlung halte ich für außerordentlich belangreich für die Datierung der Briefgruppe R. 109/114 in die Wende 1511 auf 1512, statt, wie Frey will, 1509 und, wie Steinmann will, 1512/1513. Denn diese Vorschußzahlung muß in der Zahlung der 2000 Dukaten bestanden haben, die Michelangelo im Mai 1512 nach Reg. 85 bei den Balducci in Rom al conto liegen hatte und die er ursprünglich nach demselben Brief für den Erwerb eines Hauses und einer Werkstatt in Rom verwenden wollte: dieser Erwerb beschäftigt ihn in R. 111—113. Aus meinen Ausführungen im Repertorium 302 geht die Bedeutung dieser Angaben für die Datierung der ganzen Briefgruppe nicht hinreichend hervor. — Zu diesen Angaben tritt dann als gleich wichtig die Beziehung, die zwischen R. 112 und R. 78 besteht. Ich sehe zu meiner Genugtuung aus einem Verweise in Freys Übersetzung der „Briefe des Michelagniolo Buonarroti" im „Hortus Deliciarum" 72, daß auch er jetzt seine mir gegenüber im Sommer 1906 noch aufrecht erhaltenen Bedenken gegen die Verbindung von 78 und 112 aufgegeben hat.

Zu S. 154 Z. 31: Condivi ed. Frey 110.

Zu S. 155 Z. 24 ff.: Je mehr ich mich mit der Angelegenheit des Grabmals in den Jahren 1511—1513 beschäftigt habe, desto mehr glaube ich Bedenken dagegen äußern zu dürfen, daß man die Skizzen dieser Periode und die späte Schilderung bei Condivi mit dem Urentwurfe von 1506 in zu nahe Verwandtschaft bringt. Von diesem wissen wir nichts mehr sicher. Man wird der Wirklichkeit vielleicht am nächsten kommen, wenn man ihn sich ohne alle christliche Embleme, als reine kolossale Nachahmung der Grabmäler der römischen Kaiserzeit denkt.

Zu S. 156 Z. 8 und 156 Z. 17: Condivi ed. Frey 82 und 84.

Zu S. 156 Z. 29: R. 95, s. Anmerkung zu S. 154 Z. 3.

Zu S. 157 Z. 6: Condivi ed. Frey 112—116; vgl. auch die mir zweifelhaftere Anekdote Vasari VII, 177.

Zu S. 157 Z. 27: Milanesi 427 und 430.

Zu S. 158 Z. 18: Condivi ed. Frey 114.

Zu S. 158 Z. 23: R. 81, 82 und 84.

Zu S. 158 Z. 29 f.: Eine der Skizzen des Oxforder Skizzenbuches trägt die Notiz „di quidici di Sectebre". Rührt sie aus der Zeit der Entstehung des Werkes her, so würde sie auf den September 1511 hinweisen.

Zu S. 159 Z. 3: Zur Rechtfertigung meiner Datierung des R. 106 auf Ende September 1512 unter Berufung auf die Frist, die zwischen der Absendung eines Briefes von Rom

nach Florenz und dem Eintreffen der Antwort zu verfließen pflegte, verweise ich noch auf Michelangelos Brief vom 26. Januar 1511, bei Steinmann II, 720.

Zu S. 159 Z. 4 ff.: Wegen der Möglichkeit, daß auch je die erste Lünette der Längswände erst jetzt gemalt wurde, s. den Schluß des Exkurses II.

Zu S. 159 Z. 13 f.: Vgl. S. 77. — Bezüglich des Kompositionsschemas der Lünetten vom Eingang bis zur Mitte und der von der Mitte bis zum Altare vgl. S. 78.

Zu S. 165 Z. 13 f.: Vielleicht ist noch die eine odere andere Skizze Michelangelos auf Jonas zu beziehen, die jetzt mit den Atlanten oder den Lünettenbildern in Beziehung vermutet wird. Am ehesten denke ich an die beiden Zeichnungen, die Steinmann II, 657 auf das Frontispiz der Abraham-Lünette bezieht. Ferri, der sie entdeckte, hat sie schon, ohne nähere Motivierung, als Skizze für die Propheten-Darstellungen angesehen (Steinmann II, 602). Beziehen sie sich auf Jonas, so dachte Michelangelo anscheinend eine Weile daran, Jonas als Ankündiger der „frohen Botschaft", als Träger des Evangeliums darzustellen, indem er ihm ein geöffnetes Buch in die Hand gab und ihn auf dessen Text weisen ließ. Es wäre ein weiterer Beleg für das vergebliche Ringen seiner nicht mehr inspirierten Phantasie.

Zu S. 165 Z. 30 f.: Was Justi 93 von der Naivität des Genius hinsichtlich der Auffassung des Jonas durch den Künstler sagt (Steinmann II, 376 eignet es sich ausdrücklich an), scheint mir ein besonders einleuchtender Beleg dafür, wie wenig im Grunde die nicht katholischen Interpreten Michelangelos in der Gegenwart das seelische Erlebnis ihres Helden über der Arbeit nachzuerleben vermögen. — Ablehnen muß ich auch, aber vom Standpunkte künstlerischen Nacherlebens aus, wie Justi 94 f. und 102 und Steinmann II, 372 f. und 381 die Begleiter des Jonas und Jeremias zu allegorisieren versuchen. Es handelt sich bei diesen Begleitern in der ganzen Kapelle stets nur um Stimmungsleiter und -träger oder Obertöne der Empfindungsäußerungen der Hauptgestalten.

Zu S. 167 Z. 1 ff.: Im Oxforder Skizzenbau finden sich Skizzen zur „Dämmerung des Weltmorgens", zu Jonas, zu den Lünetten der Altarwand und zu den Lünetten der Längswände. Sollte es Zufall sein, daß nur Vorarbeiten für jenes eine Mittelbild in das Skizzenbuch geraten sind? Schon Justi 154 hat auf die Zusammenstellung des Skizzenbuches aufgemerkt. So mag denn diese Beobachtung wohl die Hypothese unterstützen, die ich auf Grund der Psychologie des „Dämmerung"-Bildes wie seiner künstlerischen Besonderheiten vorschlage. Um die Hypothese einleuchtender zu machen, habe ich von der Ausführung des Bildes nach der des Jonas gesprochen; aus technischen Rücksichten dürfte es vor ihm gemalt sein, ebenso wie die Eckkappen vor den Lünetten.

Zu S. 167 Z. 29: Justi 169.

Zu S. 170 Z. 2: Vielleicht hatte Michelangelo ursprünglich die Lünette zur Linken des Betrachters für die Passahnacht und die zur Rechten für das Opfer Abrahams vorgesehen. Er tauschte in diesem Falle ihre Plätze bei genauerer Durcharbeitung der Kompositionen; vermutlich sobald er das Frontispiz in seinen Plan aufnahm. Dieses mußte er dorthin bringen, wo das Auge des Betrachters unwillkürlich es als Reihenanfang suchte, also an die Evangelienseite. Die Skizzen, die Steinmann II, 454 f. reproduziert, mögen auf eine solche Änderung der Absicht des Künstlers hindeuten. Dagegen verraten sie nicht einen später aufgegebenen Gedanken des Künstlers, die eine Gruppe der „Passahnacht" noch in derselben Lünette mit Abraham und Isaak unterzubringen. Steinmann wurde zu dieser Annahme durch den Irrtum veranlaßt, daß Michelangelo in jener Gruppe Jakob und die Seinen darstellen wollte. — Hat, wie ich vermute, über der Ausführung ein Umtausch der

Plätze stattgefunden, so würde sich dadurch auch die Unterbrechung in der Reihe der Vorfahren-Namen erklären, da die Tafel mit dem Namen Abrahams und Isaaks dem Bilde mit den Gestalten Abrahams und Isaaks folgte, als dieses seinen Platz wechselte. Vgl. dazu S. 77.

Zu S. 170 Z. 18 f.: Steinmann II, 294 unterscheidet drei Anekdoten auf der Komposition, tatsächlich sind es vier, zwei Mardochai-Anekdoten rechts, zwei Ahasver-Anekdoten links. Haman und Mardochai sind kompositionell ganz gleichmäßig als Hauptpersonen behandelt.

Zu S. 170 Schluß: Steinmann II, 295 zitiert nach Justis erster Hindeutung diese Verse wörtlich.

Zu S. 173 Z 13: Auf der von Steinmann II, 635 wiedergegebenen Oxforder Skizze, vorausgesetzt, daß sie zu dem Bilde der „Ehernen Schlange" gehört, befindet sich — wie auf der „Sintflut" — die Gruppe der Verworfenen im Hintergrunde, um offenbar hinter dem Kreuze von den Nattern erdrückt zu werden. Im Vordergrunde erheben sich — wieder wie auf der „Sintflut" — die Verschonten, denen das Kreuz heilend entgegenstrahlen sollte. — Schon Klaczko 369 sah die „Eherne Schlange" im Hinblick auf das „Jüngste Gericht"; keine Szene des „Gerichts" komme, so meinte er, dem Bilde der „Ehernen Schlange" in der Kraft der Zeichnung und dem tragischen Ausdruck gleich.

Zu S. 176 Z. 6: Ein abendliches Zuschlagen des Buches durch die Sibylle als Bewegungsmotiv des Bildes erscheint mir unwahrscheinlich, einmal in Hinsicht auf die Gesamtinspiration des Gemäldes (Morgenstunde) und zweitens in Hinsicht auf die dem Bildvorgang folgende Vorstellung; im Falle eines abendlichen Zuschlagens des Buches wäre es die, daß die Sibylle fortgehen müßte — wo hinaus?

Zu S. 177 Z. 18: Ich halte die Gestalt für einen Jüngling, andere halten sie für ein Weib. So scheint mir auch der Hauptbegleiter der Persica Mönchswesen und -kleidung zu haben.

Zu S. 180 Z. 13: Der Atlant soll besonders eilig gemalt sein. — Bei dem, was Steinmann II, 258 über diesen Atlanten sagt, zeigt sich m. E. an einer Einzelheit unverkennbar, wie unrichtig es ist, die Glieder der Decke reihenweise zu betrachten und nicht in dem zeitlichen, kompositionellen und Stimmungszusammenhange, in dem sie entstanden sind. Mir scheint es unerläßlich, den Atlanten zusammen mit Jeremias und jenem Jünglinge zu sehen, der in der Fortsetzung der den Atlanten und den Propheten verbindenden Linie sitzt, und alle drei hinwiederum mit dem Kameraden des Atlanten und dem Rübezahl in der Salmon-Lünette zu kontrastieren.

Zu S. 180 Z. 26: Dieser Rübezahl hat den Künstler viel beschäftigt. Seine Darstellung sollte ursprünglich noch gewaltsamer das Schema der Lünettenkompositionen unterbrechen. S. Steinmann II, 450 nach dem Oxforder Skizzenbuch.

Zu S. 181 Z. 25: Der Ausdruck: „Der Papst ist andauernd von ihr sehr befriedigt", setzt voraus, daß der Papst sofort nach Beendigung des Werkes in die Kapelle kam. Vielleicht hat die Erinnerung an diesen Besuch die Darstellung beeinflußt, die Michelangelo Condivi von der ersten Aufdeckung der Fresken 1511 gab (ed. Frey 110) und worin der 3. Satz (Dove andò ...) des Zusammenhangs mit den beiden vorderen, zum mindesten mit dem ersten entbehrt. Man vgl. auch die Formulierung der Zeilen 18—21 in ed. Frey 112 (Enthüllung 1512).

Zu S. 182 Z. 1: Condivi ed. Frey 112 und 114; Vasari VII, 178. Die Anekdote gleicht sehr derjenigen, die Michelangelo Ende 1523, Milanesi 427, aus den Anfängen des Werkes der Kapelle erzählt. Beide passen aber in der Nuancierung, mit der Michelangelo sie erzählte, in

die eine wie in die andere Situation, und bei dem Wesen des Künstlers ist es ganz und gar nicht ausgeschlossen, daß er beide Male auf dieselbe Bemerkung verfiel, freilich das zweite Mal in gerade entgegengesetzter Meinung wie das erste Mal.

Zu S. 183 Z. 14: Paris de Grassis, bei Steinmann II, 735 f.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Zu S. 186 Z. 6: Thode II, 306.

Zu S. 186 Z. 15 ff.: Justi 224—228.

Zu S. 187 Z. 32: Man vergleiche den Moses auf der Kopie des Sacchetti, Steinmann II, 741, und die ausgeführte Statue. Darauf daß Moses in dem Augenblick erfaßt ist, da er auf die Juden zur Verlesung seines Testaments harrte, — also in einem jener von Michelangelo bevorzugten Augenblicke der seelischen wie körperlichen Wendung von einer Situation zu einer andern —, ist Steinmann m. W. zuerst gekommen; s. seinen Aufsatz: „Das Testament des Moses" in der „Zeitschrift für bildende Kunst", N. F., 9. Jahrgang, Leipzig 1897/8, S. 177—186. — Justi 252 wies darauf hin, daß Moses an der Decke der Kapelle selbst dort fehle, wo der Bildgegenstand ihn erfordere; aber dort, d. h. auf dem Bilde der „Ehernen Schlange" wäre dann die typologische Bedeutung nicht zum klaren Ausdruck gelangt. — Ich darf den Darlegungen im Text noch hinzufügen: Welch einen Gegensatz bilden doch die dräuenden, harten Worte des Moses zu denen des Jonas, die ich als Zentralmotiv der religiösen Stimmung des Deckenentwurfs S. 33 und 146 in Anspruch nahm! Ursprünglich war der Geist dieses Moses, der Abschied von den Juden nimmt, und des Jonas, der ihnen das Nahen des Erlösers verkünden sollte, unverträglich.

Zu S. 188 Z. 20: Justi 295 f.

Zu S. 188 Z. 31: Frey, Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti, S. 107.

Zu S. 190 Z. 3: Den Medici-Gräbern gilt eine Reihe von Arbeiten der letzten beiden Jahre: Steinmann, Das Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos, Leipzig 1907, Burger, Studien zu Michelangelo, Straßburg 1907, Brockhaus in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", 1906, No. 154, Hopfens Feuilleton in der „Vossischen Zeitung", No. 17, 11. Januar 1907 und Wölfflin in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", 1907, No. 74. Mir scheint, daß die Spur, die Brockhaus entdeckte, die richtige ist, daß dagegen Steinmann fehl geht, weil er nicht von der Gesamtidee des ersten Entwurfs ausgeht, und daß ebenso der Einwand Wölfflins Brockhaus nicht trifft, weil er der Ausführung des Werkes entnommen ist, die nicht nur hinter der ersten Idee zurückblieb, sondern auch stimmungsmäßig ihr schwerlich entspricht. Gegen Brockhaus, Burger, Hopfen habe ich darauf hinzuweisen, daß sie sich, soweit ich sehe, den Entwurf vom Künstler bis zur Reife durchdacht vorstellen und eine Rekonstruktion versuchen, die nicht möglich ist, weil Michelangelo schon vor der Klärung und Durchbildung des Entwurfs erlahmte.

Zu S. 190 Z. 14: Die Übersetzung dieses Bruchstücks eines Gedichtes, das Michelangelo nicht vollendete, rührt von mir her, da andere Übersetzungen ihm für die Verwendung als Zitat zu sehr den bruchstückartigen Charakter ließen.

Zu S. 190 Z. 20: Die Verse gehören zu Michelangelos großer Wehklage beim Tode des Vaters. Sie ist oft übersetzt worden, neuestens von Frey, Briefe des Michelagniolo Buonarroti 295/7; der Text bei Frey, Dichtungen LVIII.

Zu S. 191 Z. 21 ff.: S. oben zu S 129 Z. 22 f.: Sauer ist m. E. durch Clemens' VII. Eindringen in die Kapelle irregeleitet worden.

Zu S. 192 Z. 10 ff.: Steinmann II, 480—487. Michelangelo war Paul III. allein unter allen seinen päpstlichen Auftraggebern dauernd dankbar, Klaczko 86 f.

Zu S. 192 Z. 23: S. oben zu S. 82 Z. 24.

Zu S. 194 Z. 6: Steinmann II, 461—477 und neuestens Frey, Briefe des Michelagniolo Buonarroti.

Zu S. 194 Z. 11: Steinmann II, 499—508, früher schon in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" No. 192 und 193, 27. und 29. August 1898: „Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti und ihre neue kritische Ausgabe." Der Text der Dichtungen nebst zahlreichen kritischen Untersuchungen in Frey, Dichtungen.

Zu S. 195 Z. 1: Frey, Briefe des Michelagniolo Buonarroti 303 gibt in seiner Übersetzung dieser Zeilen Michelangelos Antithese eine ausgesprochene Spitze im Sinne der lutherischen Rechtfertigungslehre. Diese fehlt dem Text.

Zu S. 197 Z. 4: Ich darf dafür an die berühmte Antwort Michelangelos an Strozzi erinnern bei Frey, Dichtungen 126.

Ein Hinweis auf die intuitiv große und wahrhafte Psychologie der Schlußszene von Gobineaus „Renaissance" möge den Beschluß dieser Anmerkungen bilden.

ERSTER EXKURS.

Über die Verträge Julius' II. und Michelangelos im Jahre 1508 und über das für die Decke vereinbarte Honorar.

(Zum zweiten Abschnitt.)

I. Die Verträge.

Es herrscht Übereinstimmung darüber, daß Michelangelo gegen den 1. April in Rom eintraf. Dieselbe Übereinstimmung scheint mir darüber zu herrschen, daß er über die Kapelle zwei Verträge, einen zur Ausführung der Apostel und des Stuckwerks an der Decke, den andern zur Ausführung der Propheten und Historien abschloß, und zwar den ersten gegen den 10. Mai und den zweiten einige Zeit später. Dennoch dürften gewichtige Bedenken sowohl gegen die Annahme eines zweifachen Vertragsabschlusses, wie gegen die bisherige Datierung der Verträge zu erheben sein.

A. Es empfiehlt sich zuerst die Bedenken wider die Datierung geltend zu machen. Meines Erachtens muß der sogenannte zweite Vertrag und nicht der angeblich erste auf spätestens den 10. Mai datiert werden. Die Gründe dafür sind:

1. Das Datum des 10. Mai als terminus ad quem ist gesichert durch eine gleichzeitige, eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos, Milanesi 563, Steinmann II, 697. Diese Aufzeichnung, wie einige ihr zeitlich unmittelbar folgende Nachrichten zeigen den Künstler dem Gegenstande des Auftrags gegenüber nicht mehr suchend und überlegend, sondern bereit zur Ausführung. Er hat sich den im Vertrage bestimmten Betrag für die Deckung seiner Auslagen während der ersten Hälfte der Arbeit (s. u. unter II) schon auszahlen lassen. Andern Tags beginnt das Aufschlagen des Gerüstes in der Kapelle und die Herrichtung des Gewölbes mit Mörtel und Kalkbewurf zur Ausführung der Malerei, Milanesi 563, Steinmann II, 698. Beides scheint vorauszusetzen, daß sich der Künstler darüber klar war, ob er die Decke bloß mit Stuckwerk oder mit Gemälden bedecken wollte — und das machte einen nicht unwichtigen Unterschied zwischen dem Vorschlag des Papstes, der Grundlage des sogenannten ersten Vertrags, und Michelangelos späterem Werke aus. Vielleicht ist auch nicht unwesentlich, daß Michelangelo schon am 13. Mai in Florenz besonders gutes Azur-Blau bestellte, für das er als Hauptfarbe wohl nur an die Geschichtsbilder im Mittelplan der Decke denken konnte, Steinmann II, 698, R. 14.

2. Michelangelo zeigt sich unmittelbar nach dem 10. Mai innerlich ganz in Anspruch von dem Entwurfe seines Gemäldes genommen. Wäre er damals noch immer nur einem Zwang des Papstes gefolgt, so wäre nach seiner sonstigen Anlage schwer begreiflich, warum er sich nicht um die Zurüstungen für seine Arbeit kümmerte, sondern sie vom 13. Mai ab einem andern überließ (vergl. Steinmann II, 698f., Regest 13 und 15).

3. Granacci ist spätestens am 13. Mai zur Stelle, Steinmann II, 698, R. 15. Er ist Maler und war als solcher vom Künstler zur Hilfeleistung herbeigerufen worden. Angeblich kam Michelangelo im April nach Rom, um den Papst in letzter Stunde noch zur Wiederaufnahme des Grabmals zu bereden. Jedenfalls dachte er noch ungern an die Kapelle, und so ist es sehr unwahrscheinlich, daß er Granacci gerufen haben soll, ehe er zu irgendeinem festen Entschluß gekommen war; denn für die Wiederaufnahme der Arbeit am Grabmal brauchte er ihn nicht. Rief er den Freund erst, nachdem er die grundsätzliche Verpflichtung zur Übernahme der Malerei eingegangen war, und war dieser dennoch am 13. Mai zur Stelle, so ist der Ruf an ihn (da er anderthalb bis zwei Wochen brauchte, um dem Rufe zu folgen) spätestens in der zweiten Hälfte des April ergangen; die Zusage an den Papst ist also entsprechend früher anzusetzen.

4. Michelangelos Erzählung, daß zuerst Bramante das Aufschlagen des Gerüsts übernommen hatte (Condivi, ed. Frey 194 und 196), ist schwerlich ganz von der Hand zu weisen (vergl. meine methodische Ausführung in Abschnitt VI, S. 153). Bramantes Mitwirkung ist aber am 10. Mai schon erledigt. Auch psychologisch kann der Verlauf der Dinge entsprechend gewesen sein. Michelangelo ging zuerst nur widerstrebend auf die Malerei ein. In dieser Stimmung überläßt er Bramante, dem Bauleiter des Vatikans und von St. Peter, das Aufschlagen des Gerüstes. Dann faßt er Feuer, sieht zu, wie Bramante das Ding anfängt, muß sich nun auch selbst klar werden, daß der sich ändernde Plan für die Decke eine genauere Berechnung des Gerüstes nötig macht, und schiebt Bramante zur Seite.

5) Von einer Erhöhung des Honorars, die nach Michelangelo einen Bestandteil der Vertragsänderung ausgemacht haben soll, kann, wie alsbald zu erörtern sein wird, nach dem 10. Mai kaum mehr die Rede sein.

B. Stimmt man dem aber zu, daß, wenn zwei Verträge abgeschlossen worden sind, nicht der erste, sondern schon der zweite in dem Ricordo vom 10. Mai gemeint ist, so wird es sehr unwahrscheinlich, daß überhaupt zwei Verträge zustande gekommen sind. Von ihnen soll sich der eine auf die Ausführung der Apostel, der andere auf die der Propheten und Deckengemälde bezogen haben. So gibt Michelangelo selbst die Sache bei Milanesi 427 und 430 an. Aber seine Angabe rührt erst von Ende 1523 her und findet sich in zwei Schriftstücken, die nachweislich mannigfache Irrtümer enthalten. Gegen sie spricht, daß sich die Erinnerung des Künstlers an die Höhe des angeblich im ersten Vertrag vereinbarten Honorars (3000 Dukaten) mit der auf Grund des zweiten Vertrags gezahlten Honorarsumme deckt (s. u.). Michelangelo wollte Ende 1523, übrigens erst in der zweiten Fassung seiner Darlegung (Milanesi 430; s. u.), glaubhaft machen, daß ihm durch den zweiten Vertrag eine Verdoppelung des Honorars zugesichert, dieses auch gezahlt, das Mehr gegen den ersten Vertrag aber tückischerweise auf das Grabmal verrechnet worden sei. Die Behauptung ist an sich unglaubwürdig. Ihr widerspricht aber auch noch eine Erwägung, die sich aus der Psychologie künstlerischen Schaffens entnehmen läßt. Für den Künstler ist ursprünglich so gut wie sicher der einzige wesentliche Unterschied zwischen dem Vorschlag des Papstes und seiner eignen Idee der Ersatz der Apostel durch die Propheten gewesen. Der Ersatz des Stucks

durch Historienbilder trat dagegen zurück — das war eine Angelegenheit seiner manuellen Veranlagung, nicht eigentlich eine Bereicherung und Verteurung des Plans. Bis dahin lag also zu einer Verdoppelung des Honorars noch keine Veranlassung vor. Ich möchte daher vermuten, daß die Meinung des Künstlers von dem Abschlusse zweier Verträge ein spätes Produkt seiner Einbildung war, in seinen Honoraransprüchen an Julius wegen des Grabmals geschädigt worden zu sein (vergl. dazu Abschnitt VI, S. 140 und VII, S. 189. Tatsächlich dürfte entweder zuerst im April nur eine Art von grundsätzlicher Verpflichtung des Künstlers zur Übernahme der Malerei erfolgt und dann, nachdem er sich den Vorschlag des Papstes überlegt und verworfen hatte, ein — oder vielmehr der Vertrag Anfang Mai abgeschlossen worden sein. Oder es ist dieser Vertrag sofort, d. h. im April geschlossen worden und im Mai nur ein Wechsel des künstlerischen Plans, nicht ein Wechsel der Vertragsbedingungen eingetreten (Milanesi 427: allora mi dètte nuova commessione ch'io facessi ciò ch'io volevo, e che mi contenterebe). Auf jeden Fall erfolgte die entscheidende Abmachung, wenn die unter A. angestellten Erwägungen nicht unzutreffend sind, vor dem 10. Mai 1508.

Unabhängig von den bisher angestellten Erörterungen ist die Frage, ob nicht nach dem 10. Mai noch eine nachträgliche räumliche Erweiterung des Plans stattfand und sie einen neuen Vertrag zur Folge hatte. Die Möglichkeit einer dritten Abmachung erscheint in der Tat nicht ausgeschlossen. Einmal fällt das Gerücht, daß sie erfolgt sei, dadurch auf, daß Vasari durch die Sangallo davon Kenntnis erhielt und die Nachricht auch in die zweite Ausgabe seines Werks übernahm (Steinmann verweist darauf II, 203; vergl. oben den Text unter Abschnitt III, S. 41). Bis zum Abschluß eines Vertrags, der die ganze Kapelle dem Künstler zur Verfügung stellte, und ihm 15000 Dukaten verhieß, wie Vasari angibt, kam es freilich keinesfalls. Vielleicht dürfen wir aber eine andere Tatsache in irgendwelche Verbindung dazu bringen, die auch schon Thode stutzig machte (I, 350): Michelangelos Erinnerung haftet in den Briefentwürfen vom Ende d. J. 1523 besonders zäh daran, daß die Lünetten ursprünglich nicht in seinen Auftrag einbegriffen gewesen und erst durch den zweiten Vertrag ihm zugewiesen worden seien. Daß zur Erklärung dieser Erinnerung zunächst Ereignisse des Jahres 1511 heranzuziehen sind, habe ich in Abschnitt VI, S. 157 dargelegt. Aber das schließt nicht aus, daß der 1511 sich geltend machende Druck auf seine Stimmung, durch den Gedanken verstärkt wurde, wie er selbst die Lünetten nachträglich in das Bereich seiner Malerei einbezogen habe. Ich finde indessen keine Andeutung aus den Jahren der Arbeit, die für diese Annahme eine Stütze bietet. Und sehr scheint mir wider sie zu sprechen, daß der Entschluß, die Decke mit Historien zu schmücken, doch wohl sofort das ästhetische Bedürfnis geweckt haben muß, auch unterhalb der Propheten Gegenwerte zu schaffen. Zudem erzählt Michelangelo Ende 1523 die Tatsache der Einbeziehung der Lünetten in den Plan in so lückenlosem Zusammenhange mit der Vereinbarung über die Propheten und Historien, daß sie sich nur gewaltsam von dieser unterscheiden läßt.

II. Honorar.

Michelangelo behauptete Ende 1523, daß ihm für die Apostel 3000 Dukaten und für die Propheten, Historien und Lünetten eine Summe che montava circa altrettanto versprochen worden sei, Milanesi 430. Diese Mitteilung hat Steinmann II, 204 angenommen und berechnet, daß, wenn man die nachweislich vertragsmäßig erfolgten Zahlungen, die

Geldgeschenke des Papstes während der Arbeitszeit in der Kapelle und 2000 (im Jahre 1511) auf das Grabmal vorschußweise gezahlte Dukaten zusammenzählt, etwa 6000 Dukaten herauskommen. Steinmanns Aufstellung klärt den Sachverhalt nicht auf. Steinmann stößt sich nicht an dem unklaren „circa" und noch weniger an der Quelle, aus der er die Angabe übernimmt. Diese Quelle ist ihrem Zwecke nach eine Darlegung Michelangelos, die dartun soll, daß er durch die Verpflichtung auf das Grabdenkmal Julius' II. finanziell geschädigt worden sei. Alle Darlegungen des Künstlers über Honoraransprüche und Honorarzahlungen, soweit sie sich auf das Grabmal beziehen, sowie alle Aufzeichnungen, die er im Zusammenhang mit solchen Darlegungen macht, sind abzulehnen; sie treffen niemals zu. In unserem Falle aber handelt es sich obendrein darum, daß Michelangelos Aussagen in zwei Fassungen, zwei Briefentwürfen vorliegen und beide voneinander abweichen. In der ersten Fassung sagt Michelangelo nur: Der Papst gab mir einen neuen Auftrag, daß ich tun sollte, was ich wollte, e che mi contenterebe; dann erzählt er die Geschichte des Vorschusses von 2000 Dukaten auf das Grabmal, Milanesi 427f. Erst in der zweiten Fassung, als übte die Erinnerung an den Vorschuß eine hypnotische Wirkung auf ihn, behauptet er: daß der Vertrag neu gemacht und darin die doppelte Entschädigung zugesagt wurde. Mit einer Quelle, um die es so beschaffen ist, können wir nichts anfangen. Wir dürfen sie gewiß nicht zur Grundlage der Honorarberechnung machen.

Späterhin hat Michelangelo zu Condivi (ed. Frey 114) gesagt, daß er 3000 Dukaten erhalten habe, und Vasari hat die Angabe in die zweite Auflage seines Werks übernommen (Vasari VII, 178). Mit dieser Angabe scheinen die Nachrichten aus den Arbeitsjahren in der Kapelle im Einklang zu stehen.

Aus diesen Nachrichten, die in den Regesten Pogatschers zu Steinmanns zweitem Band sorgsam gesammelt sind, geht hervor, daß die Zahlungsbestimmungen des Vertrags in der herkömmlichen Weise abgefaßt waren. Sie waren also in solche geschieden, die dem Künstler den Ersatz für seine Auslagen boten, worin das Aufschlagen des Gerüstes, die Herrichtung der Mauer (Steimann II, R. 13, 56 und 57), auch die Farben (R. 14), wohl auch Gehilfen und dergleichen einbegriffen waren, und in solche, die ihm einen Reingewinn verbürgten. Diese Scheidung kommt besonders klar zum Ausdruck in den Briefen vom 5. und 7. September 1510, Steinmann II, 716f.

Als Unkostenersatz dürften ihm nun im Vertrag 1000 Dukaten zugesichert worden sein, die er pränumerando in zwei Raten erhalten sollte, die erste am 10. Mai 1508, die zweite, sobald er „Hand anlegte" an „den anderen Teil" der Decke; Steinmann II, 697 und 716f. Aus der ersten Rate hat er nachweislich die Kosten für das Gerüst und die Mauerherrichtung vom 11. Mai bis 27. Juli gezahlt, Steinmann II, 698. Über den Verbrauch der zweiten fehlen Nachweise. Nicht einmal ihre Auszahlung ist belegt. Sie war im Februar 1511 noch nicht erfolgt, Steinmann 721; da aber im nächstfolgenden Briefe vom Juni 1511 Michelangelo erklärt: an den Papst erst bei Abschluß des Werkes wieder Ansprüche zu haben, Steinmann 729, so darf auch sie als erfolgt angesehen werden. Der Auffassung der zuerst, im Mai 1508 gezahlten Summe als Unkostenersatz könnte allerdings die Briefbemerkung Michelangelos vom Juni 1509 entgegengehalten werden: er hoffe vom Papst in spätestens anderthalb Monaten sicherlich Geld zu bekommen, perchè aro franchati molto ben quegli che io avuti, Steinmann 711. Aber man kann diese Worte wohl auch ohne Zwang dahin deuten, daß der Künstler bis dahin in fünfvierteljähriger Arbeit die prä-

numerando und also auf Vertrauen gezahlte Summe reichlich abverdient zu haben glaubte und der Papst dann seiner Pflicht nachkommen werde, ihn zu honorieren: er macht die Bemerkung in einem gleich noch zu erwähnenden Zusammenhang, in welchem er seiner Enttäuschung darüber Ausdruck gibt, daß der Papst ihm noch keinen blanken Heller außer dem ihm vertragsmäßig zustehenden Gelde ausgezahlt hatte, obwohl er ihn fest bei der Arbeit hielt und wußte, welche außerordentlichen Schwierigkeiten Michelangelo überwinden, welche Anstrengungen er leisten mußte.

Zu diesen 1000 Dukaten Unkostenersatz sollten wahrscheinlich 2000 Dukaten Reingewinn kommen, auch sie ratenweise zahlbar. Und zwar nach Vollendung des ersten Drittels der Decke (nur zu vermuten auf Grund der eben erwähnten Angabe des Briefes vom Juni 1509 und einer damit korrespondierenden, sie bestätigenden Zahlung vom September desselben Jahres, von der 350 Dukaten nach Florenz gehen, Milanesi 32) 500 Dukaten, nach Vollendung des zweiten Drittels der Decke abermals 500 Dukaten, Steinmann 716f. (gezahlt im Oktober 1510, Steinmann 719), und endlich nach Vollendung der ganzen Decke 1000 Dukaten laut Brief vom Juni 1511, Steinmann II, 729 (über die Datierung siehe meinen Aufsatz: Die Datierung von Michelangelos Briefwechsel 1511 und 1512, in dem Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 291—309). Die Zahlung dieser Restsumme ist nicht belegt, aber sehr wahrscheinlich, da Michelangelo nie über ihr Ausbleiben klagt.

Das Ergebnis ist in Übereinstimmung mit Condivi und Vasari ein Honoraranspruch und eine Honorarzahlung von 3000 Dukaten.

Dazu kamen nicht unerhebliche Geschenke. Michelangelo erwartete solche, wie es damals wohl jeder Künstler tat (s. Klaczko, Jules II, Paris 1898, 77f.). Zeugnis dafür ist sein Brief vom Juni 1509, der schon herangezogen wurde: er zeigt sich darin über den Papst ergrimmt, der ihn seit dreizehn Monaten ohne Geld läßt, behauptet aber nicht, daß er Geld zu beanspruchen habe, womit er, wenn er ein Recht dazu hatte, immer schnell bei der Hand war. Später erhielt er nachweislich päpstliche Geldgeschenke, Anfang Januar 1510 zu Bologna, Steinmann II, 720, und am 1. Oktober 1511, Steinmann II, 723. Das zweite Geschenk betrug 400 Dukaten, der Betrag des ersten ist nicht verzeichnet (Steinmanns Ansatz II, 204, in Höhe von 500 Dukaten beruht auf einem Mißverständnis, wie aus dem Brief des Künstlers, Steinmann II, 721, hervorgeht). Wenn man Condivis Bericht (ed. Frey 116) als richtig annehmen will, so hat der Papst auch im Juni 1512 kurz vor Johannistag dem Künstler noch ein Geschenk, und zwar in Höhe von 500 Dukaten gemacht. Vergl. hierüber Abschnitt VI, S. 158 und die Anmerkung zu S. 148 Z. 12.

Die 2000 Dukaten, die Steinmann schließlich in Rechnung setzt, haben mit der Kapelle nicht das geringste zu tun. Vergl. meinen Aufsatz im Repertorium 302 und Abschnitt VI, S. 154.

ZWEITER EXKURS.

Über die Quellen zur Chronologie der Gemälde an der Decke.

Es liegt mir die Pflicht ob, den hypothetischen Charakter meiner Aufstellungen über die Chronologie der einzelnen Glieder des großen Gemäldes zu betonen. Die scheinbar genauesten literarischen Quellen erweisen sich, wie im zweiten Teile des Exkurses gezeigt werden wird, bei ihrer Nachprüfung als wertlos, soweit man mit ihrer Hilfe die größeren Arbeitsabschnitte nachweisen möchte. Das stilkritische Material, das neben ihnen die sicherste Unterlage jeder derartigen Aufstellung bilden könnte, ist für das Steinmannsche Werk leider nicht systematisch gesammelt worden, obwohl die Renovierungsarbeiten an der Decke während seiner Abfassung eine schwerlich wiederkehrende Gelegenheit boten. Man hat sich mit Stichproben begnügt. Auch Justi und Wölfflin versorgten uns nur mit Einzelbeobachtungen und oft sehr kursorischen Feststellungen. Mit der ausländischen Literatur steht es, soweit sie mir zugänglich war, nicht anders. Was ich an nutzbaren literarischen Zeugnissen und an stilkritischem Material zusammenzutragen vermochte, habe ich verwertet. Dieses war ich auch durch Wahrnehmungen an Reproduktionen zu ergänzen bestrebt. Hier bleibt indessen ein methodisches Nacharbeiten von berufener Seite höchst erwünscht. Meine Aufgabe war in erster Linie und konnte nur sein, die Erkenntnisse zu erzielen, welche durch die Verbindung historischer und psychologischer Methode zu erreichen sind. Sie bleiben nach ihrer Natur Hypothese, bis sie durch die Stilkritik bestätigt werden. Ich werde nicht anstehen, meine Ergebnisse nach Maßgabe einer zureichenden Stilkritik zu revidieren.

Über die im Text nach und nach angeführten stilkritischen Momente möchte ich folgende zusammenfassenden Bemerkungen machen. Soweit ich es beurteilen kann, unterscheide ich, wie zum ersten Male die besonderen Bildgruppen der Tür- und Altarwand, so auch schärfer und grundsätzlicher als andere Forscher den malerischen Stil der Türwand und den mehr bildhauermäßigen der übrigen Teile des Werks. Ich empfinde daher die Bilder des Sintflut-Triptychons nebst den ihnen benachbarten Seher-Bildern als eine Art Übergang von dem Stil der Frühzeit der Kapelle zu dem der Hauptteile. Mithin gelten sie mir sämtlich für nach den Bildern der Türwand entstanden. Anderseits nehme ich an, daß die Lünetten über dem Eingang, wie sie ideell zu der Türwand gehören, so auch gleichzeitig mit deren vornehmeren Gliedern gemalt wurden Sie scheinen mir kompositionell und malerisch eine vollkommene Einheit mit ihnen zu bilden. Ein Beleg für ihre gleichzeitige Vorbereitung, wie er in etwa für die Altarwand und die in sie einbezogenen Glieder der Decke (Abschnitt VI) durch das Oxforder Skizzenbuch (Anm. zu S. 167 Z. 1)

gegeben ist, fehlt für die Gruppe der Türseite. In die Frühzeit und die Übergangszeit setze ich außerdem die Zorobabel-Fensterbekrönung und ihr Gegenüber. Für jene ist eine Modellverwendung kaum zu bestreiten, ihre technische Unsicherheit ist auffallend; in der Fensterbekrönung gegenüber herrscht dieselbe Unruhe wie in den Atlanten über ihr; ihre Komposition unterscheidet sich dadurch nach Charakter und Auffassung von allen übrigen Fensterbekrönungen. In Verbindung mit der malerischen Wirkung beider Lünetten und mit der Unterbrechung der Namenfolge auf den Tafeln dünken mir diese Momente bedeutsame Anhaltspunkte dafür, daß sie vorweg gemalt wurden. Dem steht allerdings entgegen, daß sämtliche Lünetten flüchtig ausgeführt sein sollen, während die Hauptbilder der Türwand und das Sintflut-Triptychon überaus sorgfältig gemalt sind. Ich halte die Behauptung einstweilen nicht für erwiesen; zweifellos sind die Lünetten rasch, aber nicht flüchtig gemalt: sie boten dem Künstler, nachdem er ihre Raumbedingungen erprobt hatte, im Verhältnis zu allen anderen Teilen des Werkes geringe Schwierigkeiten, so daß ihre Ausführung ihm leicht von der Hand ging. Gegen die „Flüchtigkeit" ihrer Ausführung spricht schon die sofort von Vasari VII, 185 bemerkte ungemeine Sorgfalt ihrer Komposition. Anderseits hat er leichtere oder weniger wichtige Glieder seiner Komposition wohl durchweg rasch gemalt, wie es Steinmann II, 355 z. B. für die Kinder bei Joel im Unterschied von der Gestalt des Propheten selbst hervorhebt. Verständlich wäre, wenn im einzelnen die Lünetten der Türwand noch rascher als die Mehrzahl der Lünetten gemalt worden wären; denn Michelangelo eilte mit dem Arbeitsabschnitt, dem sie angehören, zu Ende, als er sie ausführte; eine ähnliche Eile aber ist in den parallelliegenden Fällen, d. h. in der Umgebung des Weltschöpfungsbildes und in der Naason- und Salmon-Lünette zu beobachten. Wölfflins Verweis auf die unvollendete Volute der Joseph-Lünette halte ich für um so weniger beweiskräftig, als es sich bei der Ausführung der Tafeln doch wohl um Gehilfenarbeit handelt, die Michelangelo kaum noch kontrollierte, denn sonst wäre wohl auch die nicht allzu mühsam zu beseitigende Unebenheit in der Namenfolge der Tafeln beseitigt worden. Ganz zweifelhaft ist mir die Ausführungszeit je der ersten Fensterbekrönung der Längswände.

Scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten setzen die hauptsächlichen literarischen Quellen jeder aus stilkritischen oder psychologischen Erkenntnissen gewonnenen Chronologie der Gemälde entgegen. Das dem Wortlaut nach klarste Zeugnis Michelangelos, das hier vorangestellt werden muß, ist seine Aussage in dem ersten Briefentwurf an Fattucci von Ende 1523, daß er noch le teste e le faccie attorno di detta capella di Sisto auszuführen hatte, als er 1510 dem Papste nach Bologna nachreiste (Milanesi 428). Aber was bedeutet zunächst dieser Ausdruck? Man sagt, daß damit die Gesamtzahl der Lünetten, derjenigen an den Querwänden — le teste — und derjenigen an den Längswänden — le faccie — gemeint sei. Aber man bringt dabei le teste und le faccie in eine Gegenüberstellung, die mit dem italienischen Sprachgebrauch nicht leicht zu vereinigen ist, und muß, wie mir scheint, doch auch dem Worte le teste eine ungerechtfertigt enge und bedeutungsarme Auslegung geben; denn es widerstrebt den Tatsachen, daß die Lünettenpaare über der Tür und dem Altare für sich allein als Kopf- und Fußende des Werkes bezeichnet werden. Mir würde es eher einleuchten, daß Michelangelo 1523 noch in Erinnerung hatte, wie er ehedem die ganzen Bildergruppen über Altar und Türe als Einheiten auffaßte; dann hätte er sie, wie sie es in der Tat waren, le teste des Werkes genannt, worauf wir unter le faccie zwanglos die Lünetten der Seitenwände verstehen dürften. Die Aussage steht nun freilich in einer Quelle, der eine sehr beschränkte Glaub-

würdigkeit zukommt; aber der Ausdruck ist so präzise, daß sich die Aussage bloß daraufhin nicht abtun läßt. Sie scheint an Wert zu gewinnen, wenn man die beiden bedeutsamsten Zeugnisse, die wir Michelangelos Briefen aus der Arbeitszeit in der Kapelle selbst verdanken, zu ihr in Beziehung setzt. Sie gehören den Wochen unmittelbar vor jener Reise nach Bologna an, dem Anfang August und Anfang September 1510. Der Künstler unterscheidet dort mit aller Bestimmtheit zwei Arbeitsperioden seines Werkes: die eine, deren Aufgabe er in Angriff genommen und fast beendigt hat, und die andere, die ihm noch bevorsteht (Steinmann II, 717 f., R. 53 u. 56). Diese Unterscheidung erweckt den Eindruck, als ob wir es mit zwei wesentlich verschiedenen Arbeitsabschnitten zu tun hätten, deren Arbeitszeit sich etwa entsprechen sollte. Der Eindruck würde zutreffen, wenn der Künstler vor der Abgabe jener Zeugnisse die Bilder des Mittelplans mit den sie flankierenden Sehergestalten gemalt hätte und nun noch Altar- und Türwand nebst den Fensterbekrönungen zu malen hatte. Aber da fällt auf, daß er in dem Briefentwurf von 1523 wenige Zeilen nach der Erklärung über die Teile, die im Jahre 1510 der Ausführung harrten, die Kapelle als zu jener Zeit quasi finita bezeichnet, und daß er auch bereits im Sommer 1510 für den „anderen Teil" nur eine Arbeitszeit von sechs bis acht Monaten vorsieht (Steinmann II, 718, R. 61). In so kurzer Zeit konnte er Altar- und Türwand nebst den sämtlichen Lünetten nicht ausführen. Er hatte damals auch schon, wie stilkritische und psychologische Nachprüfung uns zeigte, die Bilder über der Tür und wahrscheinlich auch einen Teil der Lünetten gemalt; nur die Altarwand — das eine Kopfende — und die Mehrzahl der Lünetten waren noch zu erledigen.

Nicht ohne Zusammenhang mit der eben behandelten Frage ist die nach dem Gerüstbau. Die Forscher, von denen keiner die völlige Unterbrechung der Malerei vom Sommer 1510 bis zum Sommer 1511 erkannte, nehmen, wenn ich recht lese, an, daß von vornherein ein zweifacher Gerüstbau vorgesehen war — sei es nun einer für Laienraum und einer für das Presbyterium oder sei es einer für die höher gelegenen Bildflächen und einer für die Lünetten. Abgesehen von den technischen Fragen, die bei dem gewählten Bauprinzip der „Schwebebrücke" in Erwägung zu ziehen sind, unterstützt auch Michelangelos persönliches Zeugnis diese Meinung nicht. Denn während er 1520 an seiner Arbeit den einen und den anderen Teil bestimmt unterscheidet, spricht er nur von „dem Gerüst", und stellt gegenüber den Ausdruck fare il ponte und den Ausdruck seguitare l'altra parte dell' opera mia; Steinmann II, 717, R. 57. Einen Gerüstbau erst im Laienraum, dann im Presbyterium anzunehmen, verbietet wohl auch Grassi, indem er berichtet, daß die ganze Decke drei oder vier Jahre lang durch Gerüste verdeckt gewesen sei (Steinmann II, 736), was nur insofern nachweislich nicht stimmt, als zu der Zeit, da Grassi mit Julius fast ein Jahr lang abwesend war, das Gerüst einige Monate lang fehlte. Auch war die ganze Decke (einschließlich der längst fertigen Gemälde) im Juli 1512 verdeckt, als der Markgraf von Ferrara mit Gefolge die Kapelle besuchte und Michelangelo dessen gesamtes Gefolge, damit es etwas von dem Werke sah, auf das Gerüst hinaufsteigen lassen mußte (Steinmann II, 729 f.). Doch möchte ich annehmen, daß das Gebälk unterhalb des Mittelplans nur noch mit Brettern belegt und nicht mehr tragfähig für die „Türme" gemacht wurde, da es sonst wohl ein leichtes gewesen wäre, das eine fehlende Medaillon und andere auffällige Flüchtigkeiten der letzten Arbeitswochen des Hochsommers 1510, eventuell auch den Auftrag der Ultramarinfarbe und ihre Schraffierung vor Beginn des dritten Deckenteils nachzuholen.

INHALTSVERZEICHNIS.

ZWEITER ABSCHNITT.

DRITTER ABSCHNITT.

des Widerstandes. Hergebrachte Einwendungen dagegen unter Nichtbeachtung des Unterschiedes zwischen dem Entwurf und der schließlichen Ausführung des Werks. — Der dekorative Aufbau des Gemäldes: Entwicklung desselben aus der Gliederung der Längswände. Auf den in die Kapelle Eintretenden als erstes eine rein dekorative Wirkung der Decke erstrebt. Allmähliche Überleitung aus ihr zum Bewußtwerden des geistigen Gehalts der einzelnen Bilderreihen; erzielt durch die Scheinarchitektur einer Tempelhalle, die mit Widderköpfen als einzigem Ornament und mit Kränzen zur Osterfeier geschmückt wird. Die Bedeutung dieser Architektur für das Verständnis des Gemäldes, verglichen mit derjenigen der Jenseitskonstruktionen Dantes. Gegenüberstellung der Bilder in der Mitte der Decke und der Bilder der Altarwand. Das Kolorit und die Lichtbehandlung. — Ideeller Aufbau des Gemäldes auf den typologischen Bildergruppen der Wölbung der Querwände: 1. Die Altarwand. Beziehung des Weltschöpfungs-Triptychons auf Jonas (Welt- und Ostermorgen). Ausgestaltung der Triptychen; Hinordnung aller anderen Bilderreihen auf die Altarwand, der Propheten und Sibyllen auf Jonas, der Lünetten auf die Passahnacht und Abrahams Opfer, der Historien durch Einfügung der Erschaffung Evas, des Ecce Homo-Typus und der Medaillonbildchen aus der Königsgeschichte auf die Himmelfahrt Eliä und das letzte Opfer Davids. 2. Die Türwand. Ihre „Rettungen“, Zacharias als Typus des bejubelten, die Schmach Noahs als Typus des verschmähten Christus der Passion, das Lünettenpaar mit den Typen der drei Völkerfamilien der Schrift. — Ergänzung des Tempelschmucks durch die Inschrifttafeln in halber Tempelhöhe (die „Vorfahren“).

III. Herkunft der künstlerischen Grundanlage des Werks: Bologna? Metamorphose des Grabmals in die Tempelhalle. — Dabei ein höchster Fortschritt in Michelangelos Gestaltungskraft: das allegorische Wesen der Antike überwunden, Scheidung zwischen Symbolen im christlich-germanischen Sinne und bloß dekorativen Funktionen. Berechtigte Verwendung vorwiegend menschlicher Organismen auch zu den bloß dekorativen Funktionen. — Bevorzugtes dekoratives Motiv: das Kind. Einzige Ausnahme: die Atlanten. Krönung der Architektur durch sie. Von ihnen erzeugte, sinnlich-ästhetische Kontrastwirkung zu dem reinen Geistesleben der Propheten und Sibyllen. Ihre Umschaltefunktion zwischen den Propheten- und Schöpfungsbildern (unterstützt von den sinnenden Frauen der Stichkappen). — Michelangelos neue Vorliebe für die Zerteilung und Paarung sowohl seiner dekorativen als ideellen Motive als Mittel künstlerischer Wirkung. Sein zwiespältiges Seelenleben und dessen beginnender Einfluß auf seine Kunstübung. — Äußerste Durchbildung des dualistischen Prinzips der Motiventwicklung durch die Erhöhung der Atlanten zu Symbolen des antiken Eifers für die Kunst. Die Lünetten nach Dantes Vorgang mit Gruppen antiker und orientalischer Frauen, Dichter und Helden erfüllt.

IV. Die Decke der Sixtinischen Kapelle und die These Jakob Burckhardts über die Renaissance und ihren antik gestimmten Individualismus. Das Problem der Decke nicht der schöne, nackte Mensch, nicht der geistig edelreife Mensch, sondern der „wunderbar erschaffene und zu wunderbarerer Wiedergeburt be-

VIERTER ABSCHNITT.

FÜNFTER ABSCHNITT.

SECHSTER ABSCHNITT.

ANMERKUNGEN UND EXKURSE.

ERSTER EXKURS.

ZWEITER EXKURS.

ILLUSTRATIONSVERZEICHNIS.



DATE DUE

10/29/88			
1-13-89			
	261-2500		Printed in USA